COMITETUL DE STAT
PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

REVISTA MUZEELOR

2

ANUL V 1968

MUZEUL SPORTURILOR DIN BRAŞOV ESTE DESCHIS ÎNTRE ORELE 10-13 ŞI 15-18, LUNI ÎNCHIS.

REVISTA MUZEELOR

APARE SUB ÎNGRIJIREA DIRECȚIEI
MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR DIN C.S.C.A.
Redactor șef: LUCIAN ROȘU

MEDICUL ŞI NATURALISTUL ILARIE MITREA

Acad. EMIL POP

Muzeul de istorie naturală „Grigore Antipa", care se bucură azi de un renume european îşi are obîrşia într-un mic muzeu mixt „de zoologie şi mineralogie", înfiinţat în 1834 şi adăpostit la Colţea. După întemeierea universităţii a fost mutat în clădirea acesteia, iar piesele lui de mineralogie şi de botanică au trecut la catedrele corespondente ale universităţii. Colecţia zoologică rămasă în patrimoniul muzeului a fost nimicită în cea mai mare parte de un incendiu în 1884, iar ceea ce scăpase de sinistru a fost deteriorat de insecte şi de soare. În 1893, cînd tînărul doctor în biologie de la Jena, Grigore Antipa, fusese numit director al Muzeului, a găsit o situaţie deplorabilă. Iată ce mărturiseşte el personal despre ceea ce găsise: „*Colecţiunile se aflau într-o astfel de stare că nu erau demne să figureze nici măcar în muzeele ambulante de la bîlciuri. În tot cazul ele erau pline de molii şi de larve de Anthrenus şi constituiau un pericol pentru orice preparat nou . . . Singurul noroc a fost că sub scările Muzeului între praf şi gunoi — zăceau de mulţi ani, un mare număr de lăzi încă nedespachetate, în care se afla: o mare şi foarte preţioasă colecţie, dăruită cu vreo 10 ani în urmă de către un medic român, originar din Răşinari, d-rul Hilarie Mitrea, constînd din: piei de animale şi păsări, o bogată colecţie de Amfibii, Reptile, Crustacee, Miriapode etc. în alcool, o serie de obiecte etnografice etc., pe care toate le-a colectat şi preparat el din Java, Sumatra, Borneo, Noua Guinee, Malaca şi Celebes şi pe care le-a dat mai întîi spre determinare Muzeului imperial din Viena . . . Pot afirma acum, că ceea ce am putut salva din colecţiile atît de preţioase ale lui Mitrea — la prepararea cărora am lucrat cîţiva ani — este singurul material de adevărată valoare ştiinţifică pe care l-am putut utiliza pentru noul Muzeu*" [1].

Această apreciere făcută de cea mai autorizată persoană, reuşeşte să ne evoce în personalitatea lui *I. Mitrea* nu numai pe medicul, ci şi pe naturalistul şi pe etnograful amator, pasionat colecţionar şi preparator de animale, animat de o trează răspundere ştiinţifică; pe donatorul unui material muzeal foarte valoros din punct de vedere ştiinţific; în sfîrşit pe intelectualul ardelean evoluat, care în jumătatea a doua a veacului trecut se hotărîse să completeze în mod substanţial colecţiile muzeului din capitala României cu un bogat material exotic.

Meritul lui a fost subliniat în treacăt şi de alţi autori care s-au ocupat de trecutul muzeului de istorie naturală din Bucureşti, iar portretul lui împodobeşte şi azi holul Muzeului „Gr. Antipa" [2].

---

[1] Gr. Antipa, *Despre rostul, organizarea si activitatea Muzeului Naţional de Istorie Naturală „Grigore Antipa"*, în: „Muzeul Naţional de Istorie Naturală „Grigore Antipa", 1893–1933. Bucureşti, 1934, p. 36–37.

[2] Este de subliniat însă, că sub titlul de „biografie" i s-au atribuit lui Mitrea de unii autori numeroase aventuri, misiuni înalte şi acţiuni *categoric dezmintite de documentele autentice*. Prin lipsa unui discernămînt în confruntarea informaţiilor orale, mereu amplificate şi răstălmăcite în cursul deceniilor, dar şi prin căutarea reprobabilă de senzaţii s-a denaturat astfel în mod regretabil adevărul istoric în legătură cu viaţa lui Mitrea.

În cît mă priveşte am notat datele primite de la 28 informatori, dintre care 4 l-au cunoscut pe Mitrea, iar alţi 7 îi sînt descendenţi direcţi. Am coroborat informaţiile cu arhivele din Răşinari, Sibiu şi Cluj, cu ecourile din presa timpului, dar *mai ales cu cele 82 de documente (fotografii, acte şcolare, civile şi militare etc.) privind întreaga viaţă a doctorului Mitrea, oferite mie de d-na dr. Helen Kämpf-Mitrea din Berna, nepoata lui Mitrea*. În special această documentare directă a scos la iveală multe fapte necunoscute din viaţa lui Mitrea şi a lămurit multe erori cauzate de informaţii lipsite de răspundere. Documentele au fost depuse la Muzeul „Gr. Antipa". Vezi pentru amănunte: E. Pop, în „Forschungen zur Volks-und Landeskunde", Sibiu, 1966, v. IX, nr. 1.

Ilarie Mitrea s-a născut în Răşinari la 6/18 mai 1842 din părinţii Bucur şi Stanca Mitrea (n. Blezu). Tatăl fusese oier înstărit. Fiul a fost botezat tot Bucur. Sub acest nume a urmat şcoala primară din Răşinari în anii 1851—1855. În anul 1855 a fost înscris la gimnaziul romano-catolic, cu limbă de predare germană, din Sibiu, unde prenumele de Bucur atît al şcolarului, cît şi al tatălui său e înlocuit cu corespondentul său latinizant *Hilarius (Hilar)*. De atunci şi pînă la sfîrşitul vieţii sale Mitrea poartă prenumele de Hilarius sau Ilarie.

După absolvirea gimnaziului, unde s-a distins mai ales la geografie şi ştiinţele naturale, urmează şi termină cu deosebit succes „Institutul medico-chirurgical" din Cluj unde îşi ia diploma de „medic-chirurg civil" în 1864. Ca student distins ce era i s-a permis însă să frecventeze în ultimul an şcolar (1863/64) cursuri paralele la universităţile din Würzburg şi Berlin. Reuşeşte într-adevăr să obţină titlul de doctor la Universitatea din Würzburg în 6 august 1864 cu o teză despre cloroform [3].

Îndată după promovare, se prezintă în 18 august 1864, la concursul pentru ocuparea postului, de curînd înfiinţat, de medic comunal la Răşinari. Reuşeşte însă contracandidatul său, *Nicolae Stoia*, avantajat faţă de Mitrea printr-o practică medicală de aproape 4 ani şi prin doctoratul său luat cu 5 ani mai înainte la Viena [4].

Mitrea a fost atît de grav afectat de insucces, încît a luat neînduplecată hotărîre de a-şi părăsi patria şi familia căutîndu-şi rostul în străinătatea cît mai îndepărtată. Lovitura a fost cu atît mai crudă, cu cît ea l-a izbit după un efort de mare succes, dar epuizant, executat cu nădejdea sigură a unui post pentru care se simţea predestinat.

Aşa a început marea aventură a vieţii lui Mitrea. În anul care a urmat eşecului de la Răşinari, Mitrea îşi completează calificarea la universitatea din Viena, unde probabil îşi nostrifică şi diploma. Era hotărît însă să se angajeze medic la un vapor transoceanic sau într-o armată colonială. În primăvara anului 1865 pleacă în străinătate cu un paşaport care îl autoriza să călătorească în Germania, Anglia, Franţa şi Australia. Nu ştim în ce măsură s-a folosit de acest paşaport, ştim însă că în cursul acestei călătorii a negociat, conform amintirii fiului său [5], un angajament, ca medic pe un vapor transoceanic. Deşi onorariul oferit era respectabil, Mitrea nu a fost mulţumit de celelalte condiţii, care nu îi asigurau medicamentele necesare pentru practica medicală. Se întoarce deci anul următor fără postul scontat, din nou la Viena spre a se înrola în corpul austriac de voluntari pentru campania din Mexic.

Se cunoaşte aventura politică a prinţului Maximilian de Habsburg, care ascultînd de o delegaţie mexicană, şi sprijinit de Napoleon III, pleacă în Mexic cu titlul de împărat. Dar opoziţia republicană, condusă de Carlo Benito Juarez, ridică arma împotriva lui punînd pe împărat de la început într-o situaţie precară. Pentru a-l scoate din impas se organizează în Austria, cu concurs oficial, un corp de voluntari, care a sporit pînă în cele din urmă la 7000 de oameni. Prima trupă pleacă din Triest în 6 dec. 1864. Un ofiţer participant, originar din Transilvania, *W. Wetterstädt*, descrie extraordinarele suferinţe ale voluntarilor, cauzate de partizanii neobosiţi ai lui Juarez, de climă, de lipsurile în aprovizionare, de boli. În 1866 corpul voluntarilor austrieci scăzuse de la 7000 la 4000 de oameni [6]. Lipsa medicilor era în special din ce în ce mai simţită.

Aşa se face, că la începutul anului 1866 se recrutează o grupă de medici, asimilaţi ofiţeri, pentru a pleca în Mexic. Printre aceştia este şi Mitrea, care se găsea pe atunci în Viena, unde primeşte în 26 martie 1866 gradul de locotenent şi medic superior (Oberlieutenant-Oberarzt) în schimbul unui angajament pe 6 ani în corpul expediţionar mexican [7].

Este probabil, că medicii voluntari s-au îmbarcat pentru Mexic la scurt timp după aceea, deoarece cu data de 1 iunie ministrul de război din Mexic eliberează lui Mitrea un certificat în limba spaniolă, în care i se recunoaşte gradul şi drepturile începînd cu 3 luni înainte de prezentare (deci cu 1 ian. 1866). Înainte de îmbarcare, cei 13 medici voluntari se fotografiază în grup la Triest. Mitrea apare la extrema dreaptă cu o atitudine marţială, accentuată de barba bogată.

Precipitarea dramatică a evenimentelor din Mexic nu a îngăduit împlinirea angajamentelor voluntarilor. Cînd cumpăna războiului a înclinat categoric în favoarea lui Juarez, Napoleon III îşi retrage armata sa din Mexic, cu care sprijinea iniţiativa lui Maximilian (decembrie 1866). Îndată după aceea e dizolvat şi corpul voluntarilor „austro-mexicani", care sînt trimişi spre Europa. Împreună cu ei se întoarce şi Mitrea, pe care la începutul primăverii din anul 1867 îl găsim din nou la Viena, unde este demobilizat pe data de 9 aprilie, indicîndu-şi domiciliul civil la Sibiu.

Mitrea a participat la campania din Mexic aproximativ un an. Regretăm că nu dispunem de nici o informaţie precisă din această aventură, plină de romantism. Mitrea era în general foarte puţin comunicativ cînd i se cerea să povestească despre călătoriile lui şi despre viaţa pe care a

---

[3] Institutul din Cluj nu avea dreptul să confere gradul de doctor.

[4] Mitrea nu avusese timp să îşi „nostrifice" diploma sa luată în afara Austriei.

[5] Fiul său, Petru Mitrea (1875—1966), a fost un foarte apreciat inginer-constructor elveţian. A trăit mult timp la Berna, iar ultimele 3 decenii ale vieţii sale la Ankara ca pensionar al statului turc.

[6] M. Hann: *Walther Wagner von Wetterstädt*. „Kalender des Siebenbürger Volksfreundes für 1914". Sibiu, 1914.

[7] Din grupa lor făcea parte şi colegul lui Mitrea, doctorul Ion Arsenie (Arseniu), originar din Gura Rîului (raionul Sibiu), mai tîrziu medic în Brăila.

Mitrea student în Cluj.

Mitrea sublocotenent în armata olandeză din Indonezia.

Mitrea medic-major în armata olandeză din Indonezia.

dus-o în ţinuturile exotice. Bănuim însă că a dus în Mexic o viaţă plină de primejdii şi de privaţiuni, cu viziunea din ce în ce mai sigură a catastrofei militare, cu crescînda duşmănie a unei populaţii străine, cu atacurile din ce în ce mai înverşunate ale partizanilor bine înarmaţi ai lui Juarez.

Despre următorii doi ani din viaţa lui Mitrea nu avem documente sigure. Considerăm însă veridică informaţia obţinută probabil direct de la Mitrea, publicată în 1882 de revista „Familia", care indică pentru intervalul 1867—1869 două călătorii de ale lui Mitrea în America, după care *„consiliat de un amic"* (Arseniu? n.n.) *„intră în a. 1869 ca medic de armată în serviciul regelui olandez"* [*].

În orice caz anul angajamentului său în armata colonială olandeză — 1869 — consemnat în „Familia", este exact. Ministerul de Război olandez îl numeşte „ofiţer al sănătăţii" („officier van gezondheid") clasa III, în „Indiile neerlandeze" cu rang de sublocotenent şi cu o remuneraţie anuală de 1500 guldeni. Actul e datat în 3 aprilie 1869.

Nu cunoaştem preliminariile acestui angajament, retribuit copios, mai ales după înmulţirea anilor de serviciu, socotiţi îndoit în armata colonială. Trebuie să subliniem însă în cazul de faţă ca factori psihologici determinanţi nostalgia unui pasionat călător şi naturalist, secundată de pornirea inconciliabilă a unui caracter mîndru de a brava ostentativ lovitura sufletească de la Răşinari.

În acel timp în actuala Indonezie dominaţia olandeză era în cea mai mare parte destul de consolidată, iar administraţia colonială oferea mai multă siguranţă europeanului decît în alte domenii coloniale. Răzvrătirile din anumite regiuni nu erau însă complet lichidate nici aici, iar clima şi bolile tropicale erau îngrijorătoare pentru albi. În schimb belşugul exuberant al faunei şi florei ecuatoriale-tropicale din acest imens arhipelag a fost întotdeauna ispititor pentru toţi amatorii şi cercetătorii naturii. El l-a influenţat şi pe Mitrea să aleagă această parte a globului drept a doua sa patrie.

În Indonezia serveşte 25 de ani. La începutul anului 1881 obţine un concediu de doi ani, pe care îl prelungeşte cu încă 8 luni.

În această primă etapă (1869—1880) avansează prin prestare de examene de medicină şi de ştiinţe naturale la categoria de medic clasa II (3 sept. 1872, cu rang de locotenent), apoi la aceea de medic cl. I (1878, cu rang de căpitan). În această ultimă calitate a lui se întoarce în Europa.

În timpul petrecut în Indonezia îşi schimbă garnizoanele de mai multe ori. Cîteva din acestea erau improvizate în localităţi obscure, din care pe unele nu le-am găsit pe hărţile politice destul de detaliate care mi-au stat la dispoziţie. Ele sînt consemnate în condicile de salarii, pe corespondenţa ce i se trimitea de acasă, sau pe fotografii luate de el şi adnotate cu creionul în litere gotice greu de descifrat.

Se pare că şi-a început serviciul în insula *Sumatra*, renumită prin fauna sa foarte bogată şi variată de vertebrate. E atestat în adresele de pe ziarele abonate, în localităţile *Padang* (port

[*] „Familia", 1882, nr. 11, p. 129.

însemnat în mijlocul insulei, pe litoralul vestic; 1° lat. s.) și *Palembang* (oraș în interiorul sud-estic al Sumatrei; 3 1/4° lat. s.).

În 1872 îl găsim în *Borneo* (azi: Kalimantan), cea mai mare insulă din coloniile olandeze, ocupată în bună parte a sa de jungle. Cartierul principal era în capitala insulei, la *Bandjermasin*, situată pe litoralul sudic la gura rîului Barito (3 1/2° lat. s.). De aci e mutat spre nord, la gura rîului Teweh, un afluent din stînga al Barito-ului printr-o regiune necercetată, situată pe ecuator. În toamna anului 1872 îl găsim la *Barabai*, în sud-estul mai muntos al insulei.

În Borneo servește aproape 5 ani încheiați, dintre care majoritatea tocmai în punctul sălbatic de la *Moeara Teweh* de unde provine o bună parte din colecția sa.

Între timp călătorește, apoi se și mută în insula principală *Java* (Djawa) cea muntoasă, zbuciumată de vulcanism, dar cea mai populată și cu cele mai bogate produse agricole tropicale. Are și clima cea mai bună din arhipelag, iar natura ei este încîntătoare. Poposește pe rînd în capitala ei, *Batavia* (azi: *Djakarta*), *Anjer* (localitate situată pe strîmtoarea Sundei), *Semarang* (port pe litoralul nordic, cam în mijlocul insulei). (Toate între 6 și 7° lat. s.). Cercetează însă și estul insulei (*Soerabaja* = *Surabaja* de ex.).

La Anjer se căsătorește cu o indigenă (Watam Kadam), fiica unei notabilități indoneziene pe care o vindecase. În 1875 se naște fiul său Petru, iar în 1877 fiica sa Maria.

Din noiembrie 1876 pînă în februarie 1878 ia parte la „*expediția Atjeh*" în nordul Sumatrei, avînd cartierul general la *Kota Radja* (= Kotaradja) capitala provinciei.

Malaiezii musulmani din provincia Atjeh (= Acin), așa-zișii *acini*, sînt cei mai iubitori de independență dintre locuitorii Sumatrei. Constituiseră un sultanat propriu cu capitala *Kota Radja* și s-au războit mereu cu cotropitorii europeni, iar din anul 1824 în special cu olandezii.

Prin tratatul anglo-olandez din 1870, olandezii obțin libertate de acțiune în Acin, iar în 1873 ei declară război acinilor. În 1874 ocupă capitala, dar ostilitățile nu încetează definitiv în cuprinsul provinciei decît în 1879.

Mitrea a fost repartizat timp de 14 luni la trupele expediționare din Atjeh. Se păstrează din acest răstimp numeroase fotografii din Kota Radja și din alte localități ale provinciei, situate mai ales de-a lungul rîului Atjeh.

Căsătoria lui cu o malaiezâ dovedește prin ea însăși lipsa totală a intoleranței rasiale din convingerile lui Mitrea. Fiul său confirmă în scris opiniile luminate ale lui Mitrea în această privință. Expediția Atjeh, la care a participat din ordin superior, avea obiceiul să și-o amintească prin cuvintele: „*noi trăgeam în ei cu arme de foc, iar ei în noi cu săgeți; un astfel de război nu a fost frumos*".

În anii 1876 și 1879 este din nou în Java, la Anjer, iar în tot cursul anului 1880 la *Pelantoengan* nu departe de Semarang.

Vom încerca să reconstituim pe scurt, după informațiile pe care le avem, portretul lui Mitrea din această perioadă.

Avansările — cu examen — și decorațiile atestă calitățile profesionale ale lui Mitrea. A rămas mereu întărită faima lui de medic conștiincios și onest. Își cumpăra cărți de specialitate și reviste dintre care unele se păstrează și acum de către *Florin Bucur* din Sibiu (manuale de histologie, de tehnică microscopică, de chirurgie, pediatrie, medicină legală, sifiligrafie și mai ales de bacteriologie). Era și un foarte apreciat chirurg.

Refuzînd odată o pungă de perle ce i se oferea pentru o vindecare reușită, prestigiul lui moral a crescut foarte mult. Pe indigenii mai puțin prietenoși îi cîștiga prin toleranța lui rasială, prin seriozitatea și dezinteresarea lui materială ca medic, dar și prin calmul său și prin virtuozitatea lui vînătorească.

Titu Maiorescu, avînd în 1882 o convorbire mai lungă cu Mitrea la București, face și el aluzie la bravurile de vînător ale lui Mitrea, notînd în stilul său laconic: „*Mitrea inteligent și povestind interesant în nemțește, liniștit, mulțumit, mare vînător de rinoceri ș.a.m.d.*" (Însemnări zilnice, II, p. 77—78) [1].

Îndată după ce și-a întemeiat rosturile în Indonezia, Mitrea s-a abonat la mai multe ziare și reviste ținîndu-se la curent cu evenimentele din toate ținuturile românești de dincoace și de dincolo de Carpați pe care le considera împreună, drept patria sa. Bănuim că, mai ales războiul pentru independență și avîntul care i-a urmat, au răscolit adînc acest sentiment al lui și poate atunci a luat hotărîrea de a contribui la progresul unei instituții culturale din București, printr-o donație, rezultată din pasiunea lui de admirator și cercetător al naturii, donație pentru care a jertfit multă trudă prin primejdioasele meleaguri tropicale, multă cheltuială și multă migală pentru conservarea și determinarea precisă a pieselor.

În acest răstimp a strîns Mitrea majoritatea absolută a prețiosului său material biologic. Încă din 1870 începe să colecteze insecte, mai apoi și vertebrate din ce în ce mai multe. Presupunem pe drept cuvînt, că în Sumatra a studiat și colectat mai ales în timpul „*expediției Atjeh*"

---

[1] Cunoscuții lui Mitrea din Rășinari își amintesc mai tîrziu (prin 1900) că Mitrea nu a uitat de loc românește, dimpotrivă vorbea „*foarte bine*". Scena de care își amintește Maiorescu s-a petrecut însă în rocictatea a doi germani, din care cauză conversația s-a desfășurat în nemțește.

Grupul de medici voluntari în expediția mexicană. Ultimul din dreapta: Mitrea; înaintea lui: Arsenie.

Pe malul rîului Atjeh (Sumatra). Fotografie făcută de Mitrea.

din anii 1870 și 1877, cînd i s-a dat posibilitatea să poposească împreună cu trupele expediționare în intimitatea naturii exuberante din nordul Sumatrei.

Piesele relativ cele mai numeroase și în orice caz cele mai de valoare (maimuțe, reptile etc., dar mai ales păsări, dintre care unele rare sau chiar necunoscute) le colectează din insula Borneo, de-a lungul rîului Barito și la gura Tewehului, în inima insulei și a junglei încă necercetată din punct de vedere naturalist. Localitatea cea mai des citată este tocmai *Moeara Teweh* (= Gura Teweh-ului), despre care „Familia" află, probabil din gura lui Mitrea: „... *o parte a insulei, unde n-a colectat nimeni înainte. Insularii de aci sînt cei mai periculoși pentru europeni. Ei simțesc o plăcere deosebită cînd pot pune mîna pe un străin. Carnea, de preferință însă capetele acestora, sînt o adevărată delicatesă pentru ei*" [10].

Animalele recoltate și donate, dintre care cele determinate fac aproximativ 1200 exemplare, au fost preparate și clasificate de Mitrea, care se dovedește astfel un naturalist bine familiarizat cu fauna tropicală, de asemenea și cu tehnica de preparare a ei. La unele din piese notează și numele popular malaiez.

Împachetarea și expediția colecției sale, a comportat desigur multă muncă și grijă, pe lîngă costul substanțial al transportului. Mitrea luînd un concediu de 2 ani pleacă spre Europa la începutul anului 1881 împreună cu colecția sa. În drumul său se oprește la diferite escale înmulțindu-și colecția mai ales cu pești din regiunea mediteraneană.

Materialul e descărcat la Viena pentru a fi determinat cu precizie științifică de specialiștii de la celebrul muzeu de istorie naturală de acolo. Face însă întîi drumul la Rășinari spre a-și vedea pe tatăl său și locurile copilăriei și ale primei tinereți. Evenimentul a avut loc în iulie 1881 și e semnalat de „Observatoriul" din Sibiu [11]. Nota e reprodusă de „Familia" din Oradea [12] care îl binevintează pe interesantul oaspe. Își oferă colecția Muzeului național din București, iar la începutul anului 1882 petrece mai mult timp la Viena pentru determinarea pieselor aduse.

A încheiat legături cu cea mai indicată persoană de la muzeu, cu *F. Steindachner* (1834—1919), zoolog reputat, specialist mai ales în sistematica reptilelor și a peștilor. Din 1886 acesta e numit directorul secției zoologice a muzeului din Viena. După mărturia fiului lui Mitrea, relațiile dintre doctorul Mitrea și Steindachner au continuat a fi strînse și după stabilirea lui Mitrea, ca pensionar, la Viena.

„Familia" (N. Petra-Petrescu) și pe urma ei „Românul" din București elogiază fapta generoasă a lui Mitrea afirmînd între altele: „*Acest fapt patriotic îi va cîștiga fără îndoială cel mai frumos titlu de recunoștință din partea națiunii*" [13].

În iunie 1882 Mitrea execută actul formal al donației [14]. Vestea acestui generos gest, ca și aureola exotică a personalității lui Mitrea a produs o profundă impresie și a atras în jurul lui numeroși oameni de cultură din București și din Sibiu. A fost îndată decorat cu ordinul Coroana României, în prezența ministrului *V. A. Urechia*, care îi rămîne prieten. În București, ia contact cu *Titu Maiorescu* și cu brașovenii: *Manole Diamandi* și medicul *C. Nica*.

Nu-i exclus ca tot din acest timp să dateze prietenia lui Mitrea cu compozitorul *Gh. Dima*, care a fost profesor la „Seminarul Andreian" din Sibiu între anii 1881 și 1899.

Gheorghe Barit, redactorul „Transilvaniei", cel mereu preocupat de toate evenimentele care afectau progresul cultural al națiunii române, de asemenea a căutat întîlnirea cu Mitrea, cu toată vîrsta lui foarte înaintată. El îi publică în „Transilvania" lista pieselor donate muzeului [15].

Lista cuprinde între altele și numeroase piese foarte rare și de o mare importanță muzeală. Putem bănui că printre animalele colectate de Mitrea, mai ales prin Borneo și Noua Guinee, se vor fi găsit și specii încă nesemnalate la acea dată pentru regiunile cercetate. O reconstituire istorico-științifică a colecției Mitrea, credem că ar merita oboseala unuia sau a mai multor zoologi de ai noștri.

Spre sfîrșitul anului 1882, Mitrea este din nou la Viena, unde își completează experiența medicală. Intră în strînse legături cu celebrul chirurg, profesorul *Th. Billroth*, care îl invită la operațiile pe care le făcea în clinica sa. Faptul dovedește nu numai neodihnita dorință de progres profesional a lui Mitrea, ci însemnează și o înaltă apreciere primită de la una din marile somități medicale ale vremii.

Probabil aceste preocupări din Viena, dar și starea sănătății tatălui său îl obligă pe Mitrea să ceară prelungirea concediului său. Mai are deci răgaz să ridice un monument funerar pentru părinții săi [16], căci tatăl lui moare în februarie 1883.

---

[10] „Familia", l.c.
[11] Anul 1881, nr. 50, p. 201.
[12] „Familia", 1881, p. 248.
[13] „Familia", 1882, nr. 11, p. 129; „Românul", 1882, p. 287.
[14] Scrisoarea semnată de Mitrea și Gr. Ștefănescu, în numele Muzeului, datează însă din 8 septembrie 1882. După amintirea descendenților lui Mitrea, materialul donat cuprindea 38 de lăzi.
[15] Lista lui Barit nu este întru totul egală cu cea cuprinsă în scrisoarea lui Mitrea, cu care a predat materialul, păstrată în arhiva Muzeului „Gr. Antipa". Pe baza lor și încă a unei liste din 1895 am combinat o listă integrală, publicată în *„Forschungen zur Volks-und Landeskunde"*, 1966, v. 9, nr. 1, p. 23—29.
[16] Monumentul se găsește în partea de cimitir de peste drum de biserica din Rășinari și e datat din 6 sept. 1883.

Cu doliul pentru părintele său și cu durerea despărțirii de copiii săi, care rămîn în Europa [17], Mitrea se întoarce singur la postul său, în care mai stăruie încă 10 ani încheiați și, se pare, neîntrerupți de vreo nouă călătorie în Europa. În acest răstimp e înaintat la rangul de maior și „medic militar dirigent" [18].

Și-a reînceput serviciul în Java, dar în ianuarie 1885 pînă în martie 1886 îl găsim din nou în *Sumatra* (Atjeh !). Servește însă mai mult în *Java*, apoi în *Celebes* (azi Sulawesi), în *Makassar* (= *Mangkassar*) capitala insulei.

În 1892—1893 îl găsim din nou în Java, în mica localitate *Salatiga*, la sud-est de Semarang.

În acest răstimp se aventurează spre est în insulele *Moluce* și în *Noua Guinee olandeză* (azi: Irianul de Vest), insulă notată în hărțile contemporane în cea mai mare parte a sa ca „ținut neexplorat".

În 1889, cînd împlinește 20 de ani de serviciu ca ofițer i se schimbă medalia de „serviciu îndelungat" în alta decorată cu cifra XX. Amănuntul e semnificativ; el subliniază marele merit de a fi rezistat 20 de ani climei ecuatoriale, greu de suportat pentru europeni.

Continuă să strîngă material științific și din estul Indoneziei, destinîndu-l tot muzeului de la București.

Ultima lună consemnată în condicele de salariu ale lui Mitrea din Indonezia, este august 1893, cînd salariul său crescuse la 814 guldeni lunar. La această dată, sau poate la 1 ianuarie 1894 este pensionat și părăsește definitiv Indonezia. Își alege domiciliul stabil la Viena, a cărei viață culturală și socială îi era atît de familiară și unde își continua școala fiica sa la un institut de educație [19].

Cu data de 3 iulie 1895, Mitrea adresează din Viena, ministrului instrucțiunii din București o scrisoare în care anunță că a expediat pentru Muzeul național o nouă colecție cu titlu de donație, cuprinzînd diferite obiecte de interes etnografic precum și animale conservate.

Dar printre exponatele actuale de la „Gr. Antipa" găsim numeroase

[17] Fiul rămîne în Elveția, iar fiica în Viena, amîndoi la institute de educație reputate.

[18] „Oud Dirigeerend Officier van Gezondheid."

[19] Fiul său Petru studia politehnica la Zürich.

IMPERIO MEXICANO

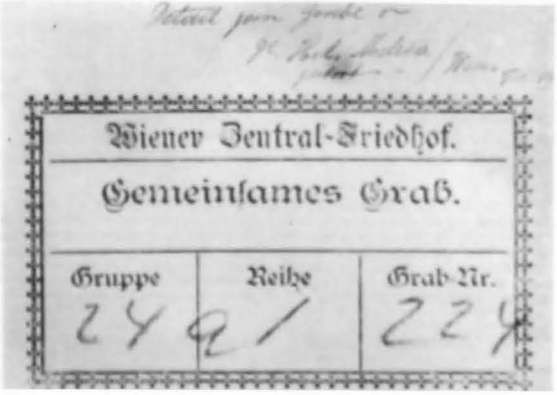
EL MINISTRO DE GUERRA

CERTIFICA CON EL PRESENTE DESPACHO QUE

S. M. EL EMPERADOR MAXIMILIANO I°. DE MÉXICO

EL MINISTRO DE GUERRA.

Actul de numire a lui Mitrea în corpul de voluntari „austro-mexicani".


Wiener Zentral-Friedhof.

Gemeinsames Grab.

Gruppe	Reihe	Grab-Nr.
24	21	224

Dovada înmormîntării lui Mitrea într-o groapă comună, în cimitirul central din Viena.

exemplare, mai ales de păsări din Noua Guinee, nemenționate în listele cunoscute. Credem deci, că trebuie să mai fi existat cel puțin încă un transport, care cuprinde probabil și material etnografic mai mult, alături de păsări etc. din estul Indoneziei.

După indiferența conducerii muzeului față de prima lui donație atît de importantă în conținut și atît de semnificativă în inițiativă, a urmat, începînd cu anul 1893, aprecierea entuziastă a noului director, *Gr. Antipa*, cu care Mitrea se împrietenește intim. Ei se întîlnesc ades și au schimb de scrisori pînă la moartea lui Mitrea. Ei s-au putut bucura împreună timp de un deceniu de noul curs, de astă dată glorios, al muzeului și de însemnătatea fundamentală a donației din Indonezia în actul de renaștere a muzeului.

În cei 10 ani, cît a mai trăit după întoarcerea sa în Europa, Mitrea și-a petrecut timpul mai mult la Viena, dar verile și le petrecea, împreună cu fiica sa, la Rășinari, în casa părintească renovată, înconjurată de o grădină. Aci se împrietenise și se întîlnea ades cu familiile *Goga*, *Lungu*, *Ilcuș* etc., iar în Sibiu, între alții, cu compozitorul *Gh. Dima*.

Cei ce își amintesc de Mitrea din acest răstimp îl descriu ca pe un bărbat voinic, foarte serios, scump la vorbă, foarte bun medic, care nu mai profesa oficial, dar care trata gratuit pe rășinăreni. Păstra reguli severe de igienă, pe care și le impusese încă de pe vremea luptei sale împotriva bolilor tropicale. Fierbea apa înainte de a o bea, refuza carnea incomplet friptă, evita laptele nefiert și chiar untul; se dezinfecta des, nu fuma, nu consuma băuturi alcoolice, decît excepțional cu oaspeții lui. Instalase în casa sa din Rășinari o baie de aburi.

Ultimii doi ani ai lui Mitrea fuseseră umbriți de un dezacord familiar din cauza căruia a renunțat la vacanțele rășinărene, trăind singuratec la Viena, unde moare subit în 31 ianuarie 1904. A fost înmormîntat într-o groapă comună din cimitirul central în ziua de 2 februarie 1904.

Faptul acesta, precum și amintirile intimilor lui ne asigură că Mitrea și-a încheiat viața din proprie inițiativă.

Familia a tipărit un necrolog în nemțește, iar „Telegraful Român" din Sibiu a publicat și el unul aproximativ la fel în românește, dar cu multă întîrziere (la 2/15 martie 1904).

Nu am aflat pînă acum vreun alt ecou al decesului lui Mitrea în presa românească. Știm însă că Antipa, care își amintea de Mitrea prin cuvintele „*neuitatul dr. H. Mitrea*", a continuat corespondența cu fiica lui, rămasă în Rășinari, căsătorită Izdrailă. Se interesa și mai tîrziu de nepoții lui Mitrea, iar d-na Izdrailă a mai donat Muzeului „Gr. Antipa", în 1932, o piele de rinocer din lăsămîntul tatălui său [20].

Mitrea este unul din primii români care acum o sută de ani a stat, timp mai îndelungat, în Mexic. Este primul român care a pășit în arhipelagul indo-malaiez și unicul nostru compatriot care a zăbovit acolo mai mult de două decenii, cunoscîndu-l amănunțit în lung și-n lat, de la un colț la altul. În peregrinările sale a participat la două campanii și a avut ocazia cu totul excepțională să cunoască în toată profunzimea ei starea politică și socială din Mexic și mai ales din coloniile olandeze din jumătatea a doua a veacului trecut. Ca medic destoinic și conștiincios a cîștigat o experiență realistă privind starea sanitară și condițiile fizice nu numai din Indonezia, ci în general din regiunile tropicale [21].

Interesul lui din copilărie pentru științele naturii, examenele prestate, pînă tîrziu, ca medic experimentat, din aceste discipline, ca și colecțiile lui atît de bogate, dovedesc că trecea prin luxurianta natură tropicală cu ochii deschiși, ca un bun cunoscător al ei.

Fără să vrem, ne dăm seama cît de instructive și revelatoare ar fi fost notele lui care să fi oglindit vasta lui experiență acumulată decenii de-a rîndul în regiuni pe atunci puțin cercetate sau chiar necercetate. Atît de săraca noastră literatură memorialistică ar fi putut insera o piesă din cele mai valoroase.

RÉSUMÉ

Le travail présente les grandes lignes de la vie du médecin et naturaliste roumain Ilarie Mitrea (1842—1904), qui a fait plusieurs grandes donations de matériel zoologique et ethnographique, provenant spécialement d'Indonésie, au Muséum d'Histoire Naturelle de Bucarest. Il a été médecin du corps de volontaires qui ont soutenu Maximilien de Habsbourg au Mexique (1866—67), puis médecin pendant 25 ans dans l'armée hollandaise en Indonésie (1869—1893), où il a épousé une indigène. Les donations ont été faites en 1882 et en 1895, et sont constituées d'oiseaux, mammifères, amphibiens, reptiles et invertébrés de Java, Sumatra, Borneo, la Nouvelle Guinée, Malacca, Celebes et poissons de la mer Méditerranéenne.

[20] Informație consemnată la Institutul de istoria medicinii din Cluj.

[21] Într-o scrisoare datată în 2 aprilie 1902 din Viena, îl sfătuiește pe fiul său să nu primească un angajament în Congo din cauza climei, a reliefului, a epidemiilor, a condițiilor igienice, toate nefavorabile, caracterizate de el cu competență sigură. Scrisoarea se păstrează la dosar.

AUTENTICITATEA ȘI SEMNIFICAȚIA UNEI SĂBII A LUI TUDOR VLADIMIRESCU

C. CĂZĂNIȘTEANU

Mărturiile materiale rămase din timpul mișcării revoluționare de la 1821 și de la conducătorul ei au reținut doar sporadic atenția specialiștilor. Despre unele — cum ar fi steagul mișcării — s-au scris numeroase pagini, despre altele — nu mai puțin pline de interes — s-au făcut numai fugare consemnări. Aproape toate păstrează caracterul unor simple prezentări, de factură descriptivă, prin care nu s-au descifrat rosturile și semnificațiile cuprinse incontestabil de obiectele avute în vedere. Poate și de aceea credem că readucerea în discuție a apartenenței săbiilor atribuite lui Tudor Vladimirescu nu ar fi lipsită de interes.

După știința noastră, cea dintîi informație despre existența vreunei săbii aparținînd lui Tudor Vladimirescu datează din 1872 [1]. La începutul acelui an, în mai multe numere din luna ianuarie a ziarului „Românul", a apărut un anunț prin care C. A. Rosetti făcea cunoscut că din pricina unor *„diverse împrejurări"* se vedea silit să renunțe la o *„avere îndoit prețioasă"* pentru el. *„Averea"* o constituia sabia lui Tudor primită — după propria-i mărturisire — cu tot fastul, de la Ion Văcărescu[2].

Imediat, C. D. Aricescu, într-o intervenție publicată de „Columna lui Traian" [3], după o sumară descriere a prețiosului vestigiu, își manifesta neîncrederea față de autenticitatea lui. De unde decurgeau rezervele sale? În primul rînd de la impresia — eronată totuși — că la noi nu s-ar fi practicat obiceiul gravării pe arme a numelui deținătorului. Mai apoi, de la prezumția că Tudor nu a putut să dispună ca stema țării și inițialele sale să figureze pe sabie deoarece răstimpul cît s-a găsit în capitala Țării Românești — cînd ar fi urmat să aibă loc o asemenea operațiune — a fost prea scurt în raport cu multiplele probleme ce a trebuit să le rezolve, și ca atare nu ar fi găsit răgazul necesar. În fine, că aplicarea lor pe lama sabiei ar fi presupus din partea acestuia, *„aspirațiuni la tron"* ceea ce, după Aricescu, contraveneau convingerilor conducătorului mișcării.

Curînd el avea să aducă noi dovezi în sprijinul părerii sale. Astfel, o notiță nesemnată apărută două numere mai tîrziu în „Columna lui Traian" sesiza că, într-un articol privitor la sabia lui Tudor Vladimirescu trimis redacției de cineva din Oltenia, se aducea precizarea *„că martiriul român de la 1821 nu subscrie niciodată în tot mersul scurtului său regim decît numai Tudor iar nu Vladimirescu"* [4]. Vom vedea în ce măsură afirmația corespunde realității. Atunci însă, considerată argument decisiv, amintita afirmație a fost luată drept bună, însușită și comparată cu alte cîteva cazuri similare culese din acte publice sau private, de unde încheierea neîndoielnică: *„sabia în cestiune nu poate fi a lui Tudor, căci ar fi pus să se încrusteze și pe dînsa, ca pe toate actele sale din acel timp, simplu numele său de botez"* [5]. Și o ultimă dovadă din această serie: tăcerea suspectă a lui C. A. Rosetti [6] față de îndoielile exprimate.

La un an și mai bine, același C. D. Aricescu, interesat îndeaproape de diversele aspecte ale mișcării, intrase în posesia unei știri ce se vroia într-adevăr fără replică. Declarația lui Gheorghe Cacaleteanu, fiul lui Ianachi Cacaleteanu, comandantul artileriei lui Tudor [7], și unul din fidelii acestuia, potrivit căreia el era stăpînul adevăratei săbii pe care o purtase fostul comandant de panduri în ultimii ani ai vieții [8]. Informația transmisă inițial de către Mihail Stătescu avea să fie confirmată ulterior de însuși Gh. Cacaleteanu. În preambulul scrisorii adresate ministrului instrucțiunii publice, în septembrie 1873, prin care se oferea să doneze Muzeului Național stindardul mișcării, Gh. Cacaleteanu făcea și un scurt istoric al tuturor obiectelor ce deținea în legătură cu evenimentele din 1821. Iată ce spunea el: *„Repausatul tatăl meu, maior Ion Cacaleteanu, a fost șeful*

[1] „Românul", Buc., XVI, din 2 – 4 ianuarie 1872, p. 3.
[2] Ibidem, din 5, 6, 11, 12, 14 și 18 ianuarie 1872, p. 3.
[3] „Columna lui Traian", Buc., III, nr. 6, din 7 februarie 1872, p. 45.
[4] Ibidem, Buc., nr. 8, din 21 februarie 1872, p. 63.
[5] Ibidem, nr. 9, din 28 februarie 1872, p. 70.
[6] Ibidem, nr. 8, din 21 februarie 1872, p. 63.
[7] Stăpînul moșiei din Tîmburești, plasa Jiului de Jos și probabil participant la războiul din 1806 – 1812 alături de Tudor. (cf. I. Neacșu, *Lista cu numele panduriior și căpeteniilor lor care au participat la răscoală sub conducerea lui Tudor Vladimirescu* . . ., în „Studii și materiale de istorie modernă", vol. I, Buc., 1957, p. 398).
[8] „Columna lui Traian", Buc., IV, nr. 9, din iulie 1873, p. 172 – 173.

tunarilor sub Tudor Vladimirescu. Cînd a fost Tudor prins și dus la Ipsilanti, mi-a spus tatăl meu că, la plecarea sa, între altele, i-a încredințat o sabie, inelul său din deget și i-a recomandat d-a păstra cel dintîi stindardul pe care l-a ridicat dînsul, cînd s-a pus în capul mișcării din 1821" [9]. Și dacă stindardul, amenințat de degradare, îl dăruia statului spre a i se asigura condiții corespunzătoare de conservare, celelalte obiecte le păstra asupra lui, punîndu-le oricînd la dispoziția autorităților pentru cercetare. Dar ciudat, de-a lungul a zeci de ani nu s-a găsit nimeni care să manifeste o atare curiozitate, iar pînă astăzi nu se cunoaște decît o unică descriere a pretinsei arme [10], redactată în vara anului 1873.

Reluînd chestiunea în „Istoria revoluțiunii române de la 1821", C. D. Aricescu își menținea vechea poziție. Declarația lui Gh. Cacaleșeanu și „marca princiară" de pe lamă demonstrau pentru el, fără putință de tăgadă, că sabia aflată în proprietatea lui C. A. Rosetti nu putuse să aparțină luptătorului oltean [11]. De fapt, cu această nouă reafirmare a mai vechii sale credințe disputa propriu-zisă a luat sfîrșit, chiar dacă îndoielile și retractările veniseră dintr-o singură parte, și nu întîmplător poate, din cea mai puțin îndreptățită. Rămînea viitorului — cum spunea plin de speranță C. D. Aricescu — să lămurească *„dacă Tudor a avut două săbii în timpul mișcării sau numai una singură; și dacă sabia care fusese în posesiunea d-lui C. A. Rosetti este tot așa de autentică ca și aceia ce o posedă d. locotenent Cacaleșeanu"*.

Pînă acum nimeni nu a căutat o explicație sau lămurire a unei probleme aparent lipsită de vreun interes major. Este ceea ce ne vom strădui să încercăm noi. Ni se pare, așadar, necesar să examinăm soarta celor „două" săbii după 1874, data la care ne-am oprit cu reconstituirea faptelor.

C. A. Rosetti a donat-o pe a sa în 1880 Muzeului Național, primind în schimb o caldă mulțumire din partea lui B. Boerescu, titularul de la Ministerul Instrucțiunii Publice [12]. Aceasta a reprezentat, într-un fel, și un prim certificat de autenticitate. Ajunsă ulterior la Muzeul Național de Antichități, trece din 1938 în patrimoniul Muzeului Militar Național unde a rămas pînă astăzi.

Gh. Cacaleșeanu și descendenții săi au ținut sabia permanent asupra lor, ca pe o relicvă, în care vedeau îngemănarea simbolului național cu amintirea familială, cum le plăcea să spună. O împrejurare nenorocită avea însă să ducă la pierderea ei fără urmă. Ocupanții germani au confiscat-o împreună cu alte lucruri în primul război mondial [13].

Așadar reluînd cele relatate de către istoricul și arhivistul C. D. Aricescu în deceniul opt al secolului trecut, sau admitem existența concomitentă a două săbii ale lui Tudor Vladimirescu, din care una s-a pierdut iremediabil în împrejurările descrise, sau numai a uneia din ele, cealaltă fiind o contrafacere. Iar în această ultimă ipoteză care din cele două este falsul, sau, altfel spus, care a aparținut cu adevărat conducătorului mișcării?

Cercetarea izvoarelor și a diferitelor surse și confruntarea lor, ne-au condus la convingerea că de la Tudor nu ni s-a transmis decît o singură sabie. Anume aceea al cărei ultim proprietar a fost C. A. Rosetti și care actualmente se află expusă într-una din sălile Muzeului Militar Central [14]. Cealaltă, a familiei Cacaleșeanu, care-și revendica, după cum am văzut, așa de insistent întîietatea, nici nu a existat măcar. Dar să ne explicăm.

Ceea ce izbește din capul locului este asemănarea pînă la identitate a înfățișării celor două arme. În afara stemei țării și a inițialelor conducătorului mișcării, între cele două săbii par a nu fi fost deosebiri sesizabile. Or, presupunînd că Tudor Vladimirescu a avut totuși două săbii, este greu de crezut ca ele să fi fost aidoma. De altfel C. D. Aricescu a făcut prezentarea săbiei din colecția Cacaleșeanu fără să aibă obiectul la îndemînă. S-a slujit de relatarea pe care avocatul Mihail Stătescu din Craiova a cules-o la rîndu-i de la Gh. Cacaleșeanu [15] și după ce Aricescu publicase descrierea săbiei lui Tudor pe care C. A. Rosetti intenționa să o valorifice.

La fel de simptomatică pare și împrejurarea că dacă, de pildă, despre steagul mișcării, asupra originalității căruia a existat dintotdeauna un consens unanim, au scris foarte mulți, controversatele săbii, în afară de C. D. Aricescu, nu au mai reținut atenția nimănui. Steagul, prin donarea sa statului în 1882, a fost pus la dispoziția tuturor celor dornici să-l cerceteze, pe cînd una din săbiile cu care ar fi trebuit să se facă comparația în vederea stabilirii adevărului a fost permanent ținută departe de orice investigație destinată să risipească nedumeririle. Fără îndoială comportarea nu era întîmplătoare în condițiile în care celălalt exemplar fusese dăruit Muzeului Național și devenise astfel accesibil fără nici o greutate.

Dacă erau de bună-credință, datoria îi obliga pe cei care pretindeau a cunoaște adevărul, ca, în 1880, cînd C. A. Rosetti a donat sabia Muzeului Național, să comunice temeiurile pentru care

---

[9] „Pressa", Buc., IV, nr. 203, din 20 septembrie 1873, p. 2.
[10] „Columna lui Traian", Buc., IV, nr. 9, din iulie 1873, p. 173.
[11] C. D. Aricescu, *Istoria revoluțiunii române de la 1821*, Craiova, 1874, p. 248–249.
[12] Monitorul Oficial al României, partea neoficială, nr. 120, din 29 mai 1880, p. 3427.
[13] C. V. Obedeanu, *Tudor Vladimirescu*, în „Arhivele Olteniei", VIII, nr. 43–44, mai–august 1929, p. 253. Reia informația cu unele „precizări" dr. Aurel Metzulescu, *Ciucurele steagului Domnului Tudor Vladimirescu*, în „Buletinul Uniunea ofițerilor de rezervă", București, XV, nr. 1–2, p. 39.
[14] Înregistrată sub nr. de inventar 1371.
[15] C. D. Aricescu, *Despre sabia și vigiliul lui Tudor Vladimirescu*, în „Columna lui Traian", Buc., IV, nr. 9, iulie 1873, p. 172–173.

se considerau a fi în proprietatea unui obiect de interes național. Au preferat să tacă totuși, tocmai pentru a evita orice complicație demascatoare.

De asemenea, explicația prin care sabia ar fi ajuns în colecția Cacaleteanu este inacceptabilă. Este adevărat că I. Cacaleteanu a fost dintotdeauna și a rămas pînă la capăt credincios lui Tudor [16]. Iar acesta nu va fi ezitat să-și manifeste simțămintele de prețuire, încredințîndu-i spre păstrare unele documente ale mișcării sau chiar proprii, cum au fost în mod cert steagul mișcării și inelul său. Dar împrejurările critice în care se găsea Tudor nu-i permiteau să se dispenseze de această armă. Și oricum nu putea să se dezarmeze din proprie inițiativă, fără a fi constrîns să o facă. De altfel însăși arestarea lui a trebuit să însemne în primul rînd dezarmare și să înceapă cu confiscarea acelor mijloace de luptă care l-ar fi putut face temut încă. Iată de ce socotim că Tudor Vladimirescu nu a avut putința și nici intenția să înmîneze întru amintire sabia sa șefului artileriei, cum au pretins urmașii acestuia.

De aceea, integrată în contextul realităților momentului, apare logică, firească, cealaltă filieră pe care a urmat-o sabia și prin care a ajuns de la Tudor Vladimirescu la C. A. Rosetti. Interesant că deși ne-a fost transmisă de mereu amintitul aci, C. D. Aricescu [17], el va ignora filiera, din pricini de neînțeles.

Poetul Ion Văcărescu, donatorul neîndoios al săbiei conducătorului mișcării populare de la 1821 către C. A. Rosetti, primise valoroasa armă la întoarcerea din emigrație de la Ioniță Crețescu, în schimbul unei sume de bani pe care o împrumutase acestuia la Brașov. Lui Ioniță Crețescu ea îi fusese dată de căpitanul Iordache Olimpiotul [18], conducător eterist și participant la prinderea lui Tudor.

Acum se întrevede limpede că din cele două căi, ultima este cea mai verosimilă.

Greu de admis este și știrea ridicării așa-zisei săbii a lui Tudor Vladimirescu din proprietatea familiei Cacaleteanu de către comandatura germană din Craiova [19], în timpul vremelnicei ocupații a unei părți din teritoriul românesc între anii 1916—1918. Acreditarea unei asemenea întîmplări reprezenta se pare singura modalitate de a perpetua posteritățiî legenda existenței cîndva a *„adevăratei săbii a lui Tudor"*, care, o dată pierdută, nu mai avea cum să fie confruntată sau contestată. Altfel ar fi trebuit scoasă cîndva la lumină și un asemenea lucru era imposibil. Așa însă, trecută în inventarul *„sacrificiilor de război"*, își păstra mai departe ființa, menținînd permanent echivocul și solicitînd poate de aceea primatul.

Este curios, nu și de neînțeles, că dispariția săbiei avea să fie semnalată foarte tîrziu de C. V. Obedeanu și de către dr. Aurel Metzulescu și nu de cineva din descendenții Cacaleților. Despre vreo înștiințare din partea acestora a autorităților românești după retragerea trupelor germane nici vorbă. Aceeași nedumerire stîrnește faptul că în timp ce sabia lui Tudor era confiscată de inamic ca obiect subversiv, celelalte arme ale subalternului său, iataganul, pistolul și pușca lui I. Cacaleteanu, aflate sub același acoperiș în Craiova, trecute ulterior Muzeului militar din capitala Olteniei [20], erau lăsate neatinse la locul lor. Fără a intenționa să minimalizăm în vreun fel arbitrariul și samavolniciile cotropitorului străin, ne surprinde că nu s-a păstrat bonul de rechiziție al armei, pe care ocupanții îl dădeau de regulă pentru orice rechiziție.

Nici presupunerea că germanii ar fi luat numai sabia lui Tudor pentru valoarea-i istorică deosebită nu este suficient de concludentă, dînd naștere la alte întrebări. Cine i-a înștiințat pe germani de existența armei și de importanța ei istorică și de ce, dacă au ridicat-o dintr-o astfel de pornire, n-au depus-o apoi în custodia unei instituții științifice care s-o valorifice corespunzător?

Fără îndoială că în cumpănirea adevărului nu se poate trece ușor peste declarațiile lui C. A. Rosetti [21], declarații întărite de seriozitatea și probitatea eminentului om politic. Apropiat evenimentelor, spusele lui inspiră toată încrederea. Probabil aci stă și reținerea sa față de a angaja o discuție cu contestatorii săbiei ce o dețineau.

Se mai pot aduce și alte argumente în sprijinul încheierii că urmașii lui I. Cacaleteanu nu au fost moștenitorii săbiei lui Tudor Vladimirescu, de la care nu se cunoaște decît unicatul predat Muzeului Național la 1880 de către C. A. Rosetti.

Exista și în țările noastre practica gravării numelui pe diversele arme ale personalităților de seamă și încă cu mult înainte de începutul veacului 19. Chiar pe unele mai puțin potrivite pentru aceasta. Exemplul țevii de tun de la Petru Cercel (1583—1585) pe care este imprimată stema țării și titulatura domnului este cît se poate de edificator. Că și Tudor a recurs la un obicei tradițional al domnilor din țările române, ce de astă dată depășea poate sensul unei simple obișnuințe, pentru a căpăta o semnificație politică, nu trebuie să ne surprindă, dacă ținem seama de intențiile și dorințele ce-l stăpîneau.

---

[16] N. Iorga, *Izvoarele contemporane asupra mișcării lui Tudor Vladimirescu*, București, 1921, p. 232.

[17] C. D. Aricescu, Istoria revoluțiunii . . . p. 248. Tot el pune în circulație părerea lui Romulus Scriban după care „acea sabie ar fi dat-o Episcopul Ilarion lui Tudor în preajma plecării acestuia peste Olt ca să ridice poporul, dimpreună cu 4000 de galbeni" (C. D. Aricescu, *op. cit.*, p. 248).

[18] Ibidem.

[19] Vezi C. V. Obedeanu, *op. cit.*, p. 253 și dr. Aurel Metzulescu.

[20] Dr. Aurel Metzulescu, *Steagul lui Tudor Vladimirescu*, în „Oltenia", cartea a II-a, nr. 9, 1941, p. 134—138.

[21] „Românul", Buc., XXIV, din 30—31 mai 1880, p. 1.

Asemănarea izbitoare cu imaginea săbiei de pe pecetea înclară a lui Tudor Vladimirescu, pusă pe un bilet de învoire al pandurului Ion Goșa, din Drăgotești, la 1 septembrie 1810 [23], constituie o altă mărturie în susținerea noastră. Pecetea îl prezintă pe acesta în picioare, cu sabia ridicată deasupra capului, gata să lovească; teaca așezată de-a lungul șoldului este susținută cu mîna stîngă. Asemănarea dintre sabia conturată pe pecete — reprezentată stilizat — și cea păstrată astăzi apare clară, edificatoare, prima fiind reprezentarea la scară redusă a celei de-a doua.

Se înșela C. D. Aricescu, ca de altfel și acel corespondent din Craiova, cînd considerau că Tudor Vladimirescu iscălise *„simplu cu numele său de botez"* [24]. Astăzi este un lucru îndeobște cunoscut că pe numeroase acte el și-a pus semnătura completă, la numele de botez alăturînd și pe cel de familie [25]. Mai mult, în Oltenia pînă de curînd se știa, transmis din generație în generație, că de la Tudor se mai găsea și o pușcă pe care *„era scris în întregime numele: Tudor Vladimirescu"* [26].

O dată sfîrșită trecerea în revistă a argumentelor esențiale privitoare la autenticitatea săbiei din proprietatea lui C. A. Rosetti, singura armă certă a lui Tudor păstrată, redăm mai jos o recentă descriere a acesteia. Ni se pare utilă pentru a avea la îndemînă spre comparație și apreciere o cît mai fidelă redare a aspectului general și a detaliilor săbiei, denaturate după vechile prezentări.

Sabia *„ . . . este de tip oriental. Are lamă curbă cu un tăiș și inscripție în limba turcă, indescifrabilă, cu anul hegirei 1175 (1761—1762), într-un medalion alături de o invocație în limba arabă și o tura, care după floarea grevată în dreapta ei, pare a fi a sultanului Mahmud al II-lea (1808—1839). De asemenea pe lamă mai este gravată o stea cu șase colțuri pe care scrie: Maşallah O! Alah.*

La aceste inscripții se adaugă una mai tîrzie de-a lungul lamei cu litere chirilice: Ѳ. ВЛАДІМ., *adică T(udor) Vladim(irescu).*

Literele chirilice sînt încadrate pe partea stîngă de o cruce și pe partea dreaptă de vulturul Țării Românești cu capul în profil stînga, avînd în cioc crucea și aripile deschise, alternînd cu ornamente aurite, încrustate . . . teaca de lemn este îmbrăcată pe ambele fețe cu plăci argintate, bogat ornamentate . . . Plăcile sînt despărțite de două aplice . . . și susțin pe două inele un șnur roșu împletit, terminat cu două sfere metalice" [26].

Faptul că era o sabie de proveniență turcească, la care se pare Tudor ținea foarte mult — o avea cel puțin din anul 1810 cînd o găsim imprimată pe pecetea sa — ne îndreptățește să credem că reprezenta un trofeu prețios, cîștigat probabil într-una din luptele războiului ruso-turc din 1806—1812 la care a luat parte și pentru care țarul îl decorase cu ordinul Sf. Vladimir și-i dăruise un inel cu inițialele sale.

Prezența vulturului — a stemei țării ca atare — alături de numele și prenumele posesorului, așezate pe lama săbiei indiferent cînd, însă neapărat după declanșarea mișcării, se încadrează printre dovezile peremptorii ale veleităților de domnie ale lui Tudor Vladimirescu. Pentru că dacă aceeași acvilă — simbol al țării — pusă și pe pînza steagului mișcării revoluționare din 1821 semnifica aspirațiile naționale ale mișcării în ansamblul ei, prezența ei asociată cu numele lui Tudor pe sabie căpăta deja un sens precis, sens care în condițiile de atunci nu poate fi altfel interpretat decît ca izvorînd din dorința ocupării scaunului țării. Iar sabia cu însemnele de pe ea reprezintă una din concretizările acestei năzuințe, divers manifestată [27]. Există, dealtminteri, numeroase informații furnizate de sursele contemporane că Tudor Vladimirescu s-a declarat domn al Țării Românești în tabăra de la Cotroceni.

RÉSUMÉ

Dans la première partie de son article, l'auteur démontre qu'il existe un seul sabre, et non pas deux comme on le croyait jusqu'à récemment, ayant appartenu à Tudor Vladimiresco, le chef du mouvement révolutionnaire de 1821. Ce sabre a été offert par C. A. Rosetti au Musée National en 1871. Il le détenait lui-même de Iordake l'Olympiote. Ce sabre se trouve actuellemnt déposé dans les collections du Musée Militaire Central. L'auteur apporte des arguments à l'appui de l'affirmation que l'autre sabre, que revendiquait la famille Cacaleteanu, détentrice, d'ailleurs, de plusieurs autres trophées ayant appartenu au mouvement de 1821 et à son chef, n'avait en fait jamais existé. Pour masquer cette vérité on avait lancé l'affirmation que ce second sabre avait été perdu pendant la première guerre mondiale.

Sur la base des enseignes que porte la lame du sabre qui a été conservé — les armoiries du pays à côté du nom de son possesseur — une pratique que l'on rencontre seulement en ce qui concerne les princes régnants, l'auteur considère que cela indique éloquemment les intentions de Tudor Vladimiresco de devenir prince régnant. Ce témoignage vient s'ajouter aux autres sources narratives qui parlent de cette même intention.

---

[23] Vezi Emil Vîrtosu, *Mărturii noi din viața lui Tudor Vladimirescu*, București, 1941, p. VIII—IX și D. Bodin, *Însemnări cu privire la Tudor Vladimirescu în războiul ruso-turc din 1806—1812*, în „Revista istorică română", MCMXXXVIII, vol. III, p. 235—238.

[24] C. D. Aricescu, *Încă sabia lui Tudor Vladimirescu*, în „Columna lui Traian", Buc., III, nr. 9, din 28 februarie 1872, p. 70.

[25] Se găsesc adunate în *Documente privind istoria României, Răscoala din 1821, Documente interne*, vol. I și II, Buc., 1959.

[26] Em. Vîrtosu, *op. cit.*, p. 11.

[27] H. Dj. Siruni, Cristian Vlădescu și Carol König, *Arme turcești din secolul XIV—XIX la Muzeul Militar Central*, p. 11—13, comunicare ținută la a III-a sesiune a muzeelor, din decembrie 1966.

[27] Celelalte forme de manifestare sînt comentate pe larg de Andrei Oțetea în *Tudor Vladimirescu și mișcarea eteristă în Țările Românești, 1821—1822*, Buc., 1945, p. 263 și următoarele.

CU PRIVIRE LA EXPERTIZELE TABLOURILOR DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ (SECOLELE XIX ȘI XX)

PETRE OPREA

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cele cîteva colecții de artă mai cunoscute din țara noastră — ale familiilor Știrbei și Negri din Moldova, Brîncoveanu, Ghica [1], Alexandru de Linche și Crețulescu din Țara Românească — erau alcătuite, cum era și firesc într-o perioadă cînd la noi dezvoltarea picturii de șevalet era la începuturile ei, din tablouri de pictori străini, din toate epocile, cărora li se alăturau fel de fel de obiecte de artă decorativă [2]. O caracteristică a lor, pe lîngă acest eclectism, era și faptul că, în general, colecționarii achiziționau cu aceeași asiduitate lucrări originale cît și cópii. Uneori, unii, cum este boierul N. Crețulescu [3], de pildă, nu ezitau să-și îmbogățească colecțiile comandînd unor artiști contemporani aflați la studii în străinătate, copii după lucrări celebre din muzee europene vestite. Deopotrivă prețuire a copiilor ca și a originalelor de către unii din colecționarii noștri se înscria în mentalitatea existentă în lumea colecționarilor mai puțin exigenți din țările apusene, care, la rîndul lor, nu ezitau să-și mărească patrimoniul cu astfel de opere. Chiar unele muzee mai mici din străinătate expuneau copii recent executate de pictori-copiști mai cunoscuți, primite în dar.

Asemenea concepții în alcătuirea colecțiilor au dăinuit și în prima parte a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea [4], deși cei mai cunoscuți colecționari — C. Negri [5], M. Kogălniceanu [6], C. Exarcu [7], care dădeau tonul în materie de artă, țineau cu tot dinadinsul să aibă numai opere originale. De aceea autenticitatea unor tablouri cu paternitate îndoielnică nu era susținută prin expertize judicioase, ci era întreținută în cele mai numeroase cazuri prin zvonul că provin, pe căi nu prea cinstite, din colecții celebre [8].

Dezvoltarea mișcării plastice românești și valoarea artistică superioară a lucrărilor unor pictori ca Th. Aman, N. Grigorescu și I. Andreescu au determinat noua generație de colecționari de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului următor să-și îndrepte atenția spre arta autohtonă. Exigențele acestora — N. Kalinderu, A. Simu, C. C. Arion, G. V. Morțun și, în special, Al. Bogdan-Pitești [9] — exclud copiile din colecțiile lor, iar în cazul că le strîng în scop didactic, le apreciază ca atare. Cumpărînd lucrări de la artiști contemporani ei nu au probleme legate de autenticitatea lor.

După primul război mondial numărul colecționarilor din țara noastră crește în proporție geometrică în comparație cu cel din trecut, cei mai mulți dintre ei fiind fără cultură artistică, dornici însă de a fi socotiți drept foarte cultivați și cu gusturi rafinate. Ei își îndreaptă, firesc, atenția mai

---

[1] Colecția banului Mihalache Ghica, în care a intrat cea mai mare parte a colecției casei brîncovenești, s-a îmbogățit foarte mult cu lucrări achiziționate în timpul revoluției de la 1848 din Transilvania.

[2] Au avut loc numeroase vînzări de obiecte de artă decorativă străină în București, cum este aceea de vase etrusce, urne din Pompei și Herculanum, copii după modele celebre, realizate la casa Bossel de pe Podul Mogoșoaia de Angelo Garti în 1856 (*Le Courrier de Bucarest*, 3, 15 octombrie 1856).

[3] Jacques Wertheimer Ghika: *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor romîn și veacul său*. ESPLA 1958, p. 60, 63, 86, 99.

[4] În articolul *Pictura la noi*, apărut în „Dreptatea" din 17 mai 1896, un cronicar, — Faust — îndemna pe colecționari ca, în loc să mai cumpere tablouri slab realizate artistic de contemporani, mai bine să sprijine pe cei care fac copii bune după tablouri celebre.

[5] În privința colecției și a trecerii ei în patrimoniul statului vezi Arhivele Statului, București, Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 1585/1872.

[6] Petre Oprea: *Mihail Kogălniceanu colecționar de artă*. „Omagiu lui P. Constantinescu-Iași cu prilejul împlinirii a 70 de ani". București, 1965.

[7] Cererea sa din 1873 de a i se permite expunerea a 19 tablouri de artă străină în rotonda Ateneului pe timp îndelungat, guvernul a refuzat-o pe motiv că nu-și poate lua răspunderea în caz de incendiu.

[8] *Colecționile de tablouri*. „Poporul" 14/26 octombrie 1871.

[9] Petre Oprea: *Colecția de artă plastică „Alexandru Bogdan - Pitești"*. „Revista Muzeelor", nr. 1 din 1965.

puțin spre pictura artiștilor contemporani, pe care nu o pot aprecia după valoare, ci spre opera clasicilor picturii românești, al căror renume constituia nu numai o garanție artistică necontestată, dar și o investiție sigură. Unii negustori de tablouri au profitat de această dorință a colecționarilor, dar mai ales de necompetența lor, și au început cu mult zel să plaseze ca autentice unele falsuri, realizate de multe ori chiar la comanda lor [10]. Consecințele s-au ivit imediat în anii crizei economice din 1928—1933, cînd unii dintre posesorii unor asemenea lucrări au vrut să le valorifice și nu au reușit.

Ca o reacție, exigențele mai tuturor colecționarilor devin uneori atît de exagerate, încît este contestată de unii paternitatea lucrărilor autentice nesemnate sau a celor semnate dar aparținînd unor perioade mai puțin cunoscute în creația artiștilor. Iată un incident de acest fel întîmplat lui Pallady, așa cum îl aflăm din însemnările lui Zambaccian:

„Într-o zi se prezintă la dînsul un amator, rugîndu-l să-i confirme dacă tabloul neiscălit pe care îl cumpărase de la un particular era original.

Pictorul, luînd tabloul în mînă, îl iscăli, cu următorul adaos: «De mine, parvenitule»". (K. H. Zambaccian: *Însemnările unui amator de artă*. ESPLA, 1957).

Temerea era totuși justificată din partea colecționarilor mai puțin avizați, dacă fără a socoti o exagerare evaluăm actualmente cifra falsurilor N. Grigorescu la cca 1 000 lucrări, a celor de Șt. Luchian la cca 400 și a celor de Ion Andreescu la cca 200. De aceea, ca o măsură de precauție, colecționarii apelează tot mai des la autentificări date de rudele sau prietenii cei mai apropiați ai artiștilor, la istorici și critici de artă, dar mai ales la pictori, în special la cei cu funcția de muzeografi.

Certificările de autenticitate a primei categorii de expertizatori, puțin numeroasă, recrutată dintre membrii familiei și persoanele foarte apropiate artistului, sînt în cazurile cunoscute în patrimoniul Muzeului de Artă, mai toate juste, ele reducîndu-se la simpla afirmație de încredere a spusei lor: *„Certific că acest tablou este de...".* În cadrul Galeriei Naționale a Muzeului de Artă al R.S. România se găsesc șase tablouri într-o asemenea situație: trei ale pictorului N. Grigorescu, autentificate de G. N. Grigorescu (fiul artistului) și de Ștefan Popescu, unul de Șt. Dimitrescu, autentificat de soția pictorului (Maria Șt. Dimitrescu), unul de Ip. Strîmbulescu, autentificat de unul din modelele acestuia (Elvira Kofcinski) și unul de Șt. Luchian, autentificat de pictorul Tr. Cornescu. Paternitatea ultimei lucrări cu autentificarea *„Acest tablou cu spălătoreasa este pictat de Șt. Luchian așa(s)tat de mine Cornescu"*, este contestabilă, întrucît, fără a apela la aparatura științifică, recunoaștem incontestabil, de la prima vedere că este neîndoielnic o lucrare a ultimului (viziune, pastă, tușă etc.).

Cea de-a doua categorie de experți este alcătuită din istorici și critici de artă binecunoscuți prin activitatea lor publicistică de specialitate, cum ar fi H. Blazian, V. Cioflec, K. H. Zambaccian ș.a. Expertizele acestora nu sînt susținute prin referate ample bazate pe analize stilistice sau pe comparații bine documentate, ci, ca și în cazul primei categorii, se reduc la o simplă afirmare laconică scrisă pe spatele tabloului, ca aceasta: *„Macii* [11] *de față sînt fără nici o îndoială o lucrare importantă datorată maestrului Șt. Luchian. V. Cioflec".*

Cu toate posibilitățile reduse de altădată, comparativ cu cele actuale, cînd expertizele cu aparatură de specialitate și analize chimice sînt frecvente, cînd în muzeele statului se găsesc lucrări numeroase și din toate fazele de creație ale unui artist pentru comparări stilistice, unele din expertizele acestora sînt simple certificate eliberate din curtoazie posesorilor tablourilor. Autentificările grosolane, ca cea a lucrării *Macii* atribuiți de V. Cioflec lui Șt. Luchian, nu pot fi datorate nici pe departe incompetenței acestora ci ușurinței și pornirii de a fi agreabili solicitatorilor, recrutați dintre prieteni și amici, cum în unele cazuri s-a petrecut și cu unii pictori, fiind vorba chiar de opera lor.

Ressu relatează în volumul său „Însemnări" (p. 41) următoarea scenă, la care era martor, petrecută între Luchian și un amic al acestuia:

— *„Dragă Ștefane, știi că de 30 de ani, de cînd ne cunoaștem, n-am ajuns să capăt și eu un tablou de la tine. Înfiripat am găsit unul!". Și plimbă victorios tabloul în văzul nostru. „Dar nu-i semnat și am venit să mi-l iscălești".*

Luchian așază tabloul pe genunchi, îi face un semn lui Cornescu de lîngă el, care îi întinde o pensulă, și cu mîna rezimată de spetează fotoliului iscălește, spre uimirea noastră a tuturor. Exploziv în mulțumiri, fericele interlocutor pleacă.

— *„Ce ai făcut Babacule, protestează glasul lui Gădină, tabloul e de tine?"*

— *„Da de unde? Nu l-am văzut niciodată. N-auziși însă de cînd bietul om tot vrea să aibă și el un tablou de la mine?"*

S-ar părea că cea de-a treia categorie de experți, cea a pictorilor și mai ales a acelora cu funcții și răspunderi de muzeografi își drămuiau cu exigență expertizele.

---

[10] Camil Ressu în volumul *Însemnări*, apărut postum în 1967, relatează: *„Cînd marfa mea* (tablourile n.a.) *începuse să aibă mai multă căutare, am fost onorat cu vizita unui negustor mai cu stare:*

— „Am adus patruzeci de cartoane gata preparate, 50 pe 70 cm și lista de subiecte".

— Generos, îmi depuneа p e masă o sumă, atît cît socotea el că n-aș putea refuza comanda, îmi fixa termenul de predare și pleca lăsîndu-mă să filozofez asupra . . . influenței arrei în societate.

— Cu timpul, mai cuprins la pungă, am început să-i refuz comenzile. A înființat atunci la el acasă un laborator, mai remunerator desigur, unde se fabricau tablouri cu iscălitura mea bine ticluită, vernisate proaspăt și inalterabil."

[11] Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, inv. nr. 7053.

Expertizele lui Steriadi, fostul director al Muzeului Kalinderu, constituie actualmente un semnal de alarmă pentru orice muzeograf, ele fiind în majoritate eronate [13]. Din 16 expertize ale lui la tablouri aflate în depozitele Muzeului de Artă al R.S. România, mai mult de jumătate sînt falsuri vizibile şi numai 2—3 dintre ele impuneau o cercetare mai minuţioasă. Largheţea de a da autentificări de către J. Al. Steriadi este arhicunoscută printre muzeografi, întrucît artistul n-a ţinut ca taină faptul că, în aprecierile expertizelor, socotea că dacă o lucrare este bună şi demnă de artistul căreia i se atribuie de colecţionar, dădea autentificarea în sensul cerut. Această largheţă în autentificări se datora şi faptului că ele nu duceau atunci la urmări grave de ordin juridic, deşi au fost cîteva procese privind falsurile de tablouri. Despre o atare situaţie fără urmări, relatăm un caz redat de colecţionarul Zambaccian în cartea amintită:

„Într-o bună zi Pallady a fost chemat la prefectura poliţiei să examineze nişte tablouri cumpărate de un reclamant care aflase apoi că erau false.

Pallady examinînd tablcul spuse că nu era de dînsul, dar că lucrarea era interesantă şi că falsificatorul avea talent.

— Ce pretenţie aveţi împotriva falsificatorului? îl întreabă inspectorul de poliţie.

— Cred că trebuie arestat cumpărătorul, interveni Pallady, fiindcă a cumpărat un fals". (K. H. Zambaccian, *op. cit.*, p. 141).

O categorie aparte, neilustrată în colecţia muzeului, dar care se impune a fi semnalată este aceea a unor pictori cu state în ale scrisului ce se pretau cu bună ştiinţă, contra onorar, să dea atribuiri eronate [13]. Tot Zambaccian ne relatează în această privinţă două episoade. Iată-le:

„O dată, pe cînd treceam prin Calea Victoriei, cam prin dreptul magazinului său, L. se repezi la mine, şi, luîndu-mă de braţ, mă pofti în odaia din fund, unde şedeau confortabil şi fumau doi pictori comentînd un tablou de Grigorescu, pe care îl certificaseră ca autentic. Întrebîndu-mă L. ce cred de această pînză, i-am răspuns că e dubioasă, la care L., înţepat a ripostat:

— Ce, ai să-i contrazici pe maeştri?

Atunci am privit în ochii unuia dintre ei, care mi-a bolborosit:

— L-am botezat şi pe dăsta.

De altfel maestrul era un poznaş, deoarece atunci cînd un prieten al său, director de muzeu, a pescuit un crap pictat de Ange (Angelescu) drept un Andreescu original, maestrul nostru, ca să-l scuze pe directorul muzeului, a opiniat că el ştie că uneori Andreescu semna şi . . . Ange". (K. H. Zambaccian, *op. cit.*, p. 81—82).

În faţa unor asemenea autentificări, pe care oricine le putea da cum dorea, numai să inspire numele său încredere cumpărătorilor, forurile de specialitate se sesizează într-un tîrziu şi încearcă să reglementeze această situaţie printr-o formulă legală. Astfel, decizia Ministerului Artelor nr. 8779 din 27 noiembrie 1945 şi apărută în Monitorul Oficial din 3 decembrie 1945 prevedea că *„În vederea expertizării, identificării şi evaluării lucrărilor de artă aparţinînd statului şi colecţiilor particulare se numesc experţi oficiali următorii: J. Al. Steriadi, directorul Şcolii superioare de arte frumoase din Bucureşti, Camil Ressu, directorul învăţămîntului artistic din Ministerul Artelor, Marius Bunescu, directorul Muzeului Simu, pictorul V. Velisaratu, colecţionarii de artă K. H. Zambaccian, C. Ionescu-Mihăeşti, Dr. I. Dona şi I. Lasersohn şi criticii de artă G. Oprescu, H. Blazian, Fr. Şirato şi Ionel Jianu."* Aceştia, în echipe de cîte trei (un pictor, un colecţionar şi un critic) dădeau expertize, consemnate sub semnături proprii. Însă şi formele lor de muncă erau deficitare, întrucît expertizele date nu depăşeau nivelul celor elaborate altădată în parte de fiecare. Rezultatul s-a văzut după numai cîteva expertize, unele puse sub semnul întrebării; comisia s-a autodizolvat.

De atunci şi pînă în prezent sînt foarte rare lucrările care mai au expertize consemnate pe spate. Actualmente colecţionarii mai cunoscuţi, care împrumută lucrări muzeelor, solicită deseori consultaţii muzeografilor, însă restul amatorilor de artă n-au această posibilitate. De aceea tot mai des ultimii recurg la subterfugii. Înainte de a cumpăra o lucrare o împrumută de la proprietar şi o aduc spre vînzare unui muzeu. În caz că muzeul doreşte s-o achiziţioneze ei află de autenticitate cît şi despre preţul ei. Practica aceasta îi sustrage pe muzeografi de la problemele lor, irosindu-şi timpul într-o cercetare fără rezultate pentru unitatea muzeistică în care lucrează. În consecinţă credem că unii specialişti ai muzeelor de artă, al cărui număr şi competenţă a crescut, ar putea da expertize oficiale la lucrările de artă şi pentru particulari, asumîndu-şi riscurile afirmaţiilor lor, aşa cum se petrece bunăoară în Franţa. Astfel, s-ar pune capăt incertitudinii şi temerii unora de a cumpăra lucrări ale maeştrilor picturii româneşti şi, totodată, prin înregistrarea expertizelor, s-ar pune capăt circulaţiei falsurilor.

---

[13] Deoarece obişnuia să scrie autentificarea nu pe şasiu, pe pînza sau pe cartonul tabloului ci, cel mai adesea, pe o hîrtie care apoi era lipită, de cel care o ceruse, pe tablou, s-a ajuns cu timpul din reaua intenţie a unora, ca asemenea bilete să ajungă pe alte lucrări.

[14] N. N. Tonitza: *Cronici fantaziste meliorare*. Ed. I. Brănişteanu, Buc.

GEORGE MURNU

LITERATUL, ARHEOLOGUL, DIRECTORUL MUZEULUI NAȚIONAL DE ANTICHITĂȚI

(1868—1957)

de RADU VULPE

S-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui George Murnu, minunatul tălmăcitor al poemelor homerice. Descendent al unei familii de cărturari aromâni, el a văzut lumina vieții pentru întîia oară la 1 ianuarie 1868 în orașul Veria (antica Berrhoea) din Macedonia. Era fiul unui preot de o remarcabilă cultură, care mai tîrziu, intrat în slujba statului român, avea să devină parohul capelei române din Budapesta. George Murnu a urmat școala secundară timp de un an la liceul român din Bitolia, iar în rest la liceul grec din aceeași localitate. Studiile universitare le-a făcut la Facultatea de Litere din București și apoi în Germania. Întors din străinătate, a devenit profesor de arheologie la Universitatea din București. A fost membru al Academiei Române.

În istoria culturii românești George Murnu ocupă un loc proeminent, cu merite dobîndite în direcții multiple: poezie, filologie, istorie, arheologie. Însă prețuirea cea mai înaltă, mai largă și mai trainică i-au adus-o producțiile sale literare [1]. Într-adevăr, George Murnu a fost un mare scriitor. A creat poezii de o nobilă ținută clasică, remarcabile prin puritatea versului, prin optimismul concepției sale despre lume și viață, prin expresia avîntată a unui suflet viguros și tineresc. Volumele sale de versuri „Gînduri și vise" [2] și „Alme Sol!" [3], ca și volumul de versuri în dialect „Bair de cîntic armânescu" [4], ocupă un loc de cinste în antologia poeziei românești. De o și mai mare faimă s-a bucurat Murnu ca *traducător* al lui Homer. Acesta este domeniul în care talentul său impunător, nutrit de o temeinică și întinsă cultură clasică, s-a manifestat din plin.

Redarea *Iliadei* și a *Odiseii* în limba română prin străduința sa de o viață întreagă reprezintă o realizare literară unică. În această măreață operă, Murnu apare nu numai ca un profund interpret al poeziei homerice, dar și ca un meșter vrăjitor care a ridicat însușirile estetice ale graiului nostru popular de pretutindeni la posibilități nebănuite, făurind o limbă românească demnă de sublimele frumusești ale epopeii elene. Sînt multe graiuri pe lume, ale unor culturi mai vechi și mai înaintate, care îl pot invidia pe al nostru în această privință, nici unul neizbutind pînă acum să-l aibă pe Homer transpus la un nivel tot atît de înalt [5]. Filologul german Wilamowitz, cunoscător suveran al lui Homer și bine informat și despre însușirile traducerilor lui Murnu, declara *Iliada* românească a acestuia drept cea mai bună versiune homerică din lume [6]. Distinsul literat italian Ramiro Ortiz, care multă vreme a fost profesor la Universitatea din București, îi acorda fără

[1] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 581—583.

[2] G. Murnu, *Gînduri și vise: Versuri*, Iași, 1898.

[3] G. Murnu, *Poezii: Alme Sol*, București, 1925. În prezent se află în curs de editare, la E.P.L., un volum postum de poezii de G. Murnu, conținînd multe bucăți inedite alături de altele mai vechi remaniate de autor.

[4] G. Murnu, *Bair de cîntic armânescu: Ritmuri macedonene*, București, 1931.

[5] E. Lovinescu, prefață la propria sa traducere în proză, *Homer, Odiseea*, București, 1936 (Colecția „Energia"), p. 9—10.

[6] Mărturia profesorului I. Coman, care a asistat la cursurile și seminariile lui Wilamowitz-Moellendorf, prin 1930, cînd ilustrul savant german exprima de la catedră acest elogiu despre poemele homerice traduse de Murnu. Mărturia a fost repetată de neuitatul scriitor Gala Galaction într-o conferință despre traduceri ținută la Academia R.P.R. în 1955.

înconjur colegului său român, pentru tălmăcirile lui, epitetul de „genial“ [7]. Iar în cercurile intelectuale româneşti publicarea *Iliadei* şi a *Odiseii* în forma dată de Murnu a produs o unanimă şi nemărginită admiraţie [8]. A fost un moment epocal în dezvoltarea limbii şi a literaturii române.

Printre calităţile care i-au asigurat lui George Murnu acest extraordinar succes, cele mai de frunte ţin de virtuozitatea sa în a crea o limbă literară bogată şi suplă, cu atît mai uimitoare, cu cît excludea orice neologism, sprijinindu-se exclusiv pe fondul popular al graiului românesc, din toate regiunile şi dialectele. Chiar din acest fond erau selectaţi, cu un subtil simţ estetic şi cu o exigentă grijă pentru cursivitatea şi firescul exprimării, numai termeni potriviţi pe de o parte unei forme de stil general accesibile, pe de alta infinitelor nuanţe de sens ale străvechiului original elenic. Pînă şi cuvintele specifice vorbirii macedo-române, pe care Murnu le-a introdus în literatură, apar atît de corespunzătoare locului ce le-a fost rezervat în curgerea versului şi cu o rezonanţă atît de naturală, încît nici un moment cititorul nu rămîne cu impresia unei îndepărtate imixtiuni dialectale în graiul carpato-danubian. Pe bună dreptate s-a spus că, în ciuda fidelităţii lor scrupuloase faţă de textul lui Homer, *Iliada* şi *Odiseea* lui Murnu depăşesc cu mult rolul unor traduceri, constituind de fapt adevărate creaţii [9]. Uriaşa muncă depusă de Murnu pentru tălmăcirea poemelor homerice n-a fost decît un prilej de a-şi concretiza nesecatul tezaur de cunoştinţe filologice, cu o ardoare şi o măiestrie de mare poet, în capodopere proprii. Aceleaşi însuşiri magistrale le-a dovedit în interpretarea Orestiei lui Eschil [10], precum şi în traducerile parţiale făcute din diferiţi mari poeţi ai literaturii universale, ca Pindar, Catullus, Vergiliu, Dante, Leopardi, Goethe, Heine, Baudelaire etc., totdeauna valoarea versiunii sale rivalizînd cu a originalului [11].

Excepţionalele sale merite i-au adus lui George Murnu, în 1912, marele premiul „Năsturel“ al Academiei Române, pe baza raportului întocmit de scriitorul Duiliu Zamfirescu [12]. Totodată el a devenit membru corespondent al Secţiei Literare a Academiei, pentru ca în 1923 să fie ales membru activ. Şi-a păstrat în aceeaşi Secţie locul de academician şi după transformarea instituţiei, în 1948, în Academia Republicii Populare Române.

Dar gloria literară a aceluia care, cu neîntrecută artă, a oferit limbii române *Iliada* şi *Odiseea*, a lăsat pe nedrept în umbră meritele pe care el le-a dovedit în alte domenii de activitate intelectuală, căci nu sînt mai puţin demne de a fi evocate în prezentarea integrală a personalităţii sale. George Murnu n-a fost numai interpretul strălucit al poemelor homerice şi răscolitorul izvoarelor de viaţă ale limbii române, pe care le-a făcut să ţîşnească puternic spre înălţimile perfecţiunii, ci şi un om de ştiinţă, care din avîntul sufletului său dornic de cunoaştere a închinat o mare parte studiilor filologice şi istorice şi mai ales arheologiei, punînd în căutarea adevărului ştiinţific aceeaşi devotată pasiune care în literatură îl călăuzea spre culmile frumosului. Arheologia a reprezentat chiar profesiunea sa prin excelenţă.

Am greşi dacă în multele aspecte ale personalităţii sale am vedea o împrăştiere spre ţinte divergente, determinată de capriciile unui spirit nestatornic ori impusă de necesităţi exterioare. În activitatea lui Murnu, arheologia n-a reprezentat o diversiune distractivă, ca un „violon

---

[7] R. Ortiz, într-o scrisoare personală din 4.XI.1930 adresată lui G. Murnu. Cf. şi G. Guzzo, *G. Murnu poeta rumeno e traduttore*, Padova (teză de doctorat din 1941, rămasă inedită; un exemplar dactilografiat, pe care l-am văzut, se află în posesia Ecaterinei Murnu-Filionescu, fiica lui G. Murnu).

[8] Cf., *exempli gratia*, I. Trivale, *Cronici literare*, Bucureşti, 1915, p. 277–279 şi 385 *(„uimiţi ne întrebăm: unde a găsit G.M. mijlocul de a realiza minunea asta?“ ; „a trebuit să-şi creeze singur bagheta acestei resuscitări a lumii homerice“ ; „acel stil care ne deschide vederi nebănuite asupra potenţelor poetice ale limbii româneşti face din traducerea lui G.M. o mare creaţie naţională“)* ; E. Lovinescu, *Memorii*, II, Craiova, 1916, p. 102–105; idem, prefaţă la propria traducere în proză *Homer, Odiseea*, Bucureşti, 1936, *l.c.* (despre traducerea în versuri a lui G.M. *„una din cele mai mari realizări estetice, fără echivalent în alte literaturi culte“)* ; T. Arghezi, în „Gazeta Bucureştilor“, II, nr. 482, 17.IV.1918, p. 1–2 (despre Iliada: *„versuri grandios lapidare“, „poemă zămislită, nu tradusă“)* ; I. Agîrbiceanu, în ziarul „Patria“, Cluj, VII, nr. 108, 25.V.1924, p. 1–2; L. Şăineanu, în ziarul „Adevărul“, 13. IX. 1928 (despre Iliada: *„operă poetică de mare valoare, care rivalizează cu originalul“)* ; T. Vianu, în „Ramuri“, aprilie 1935; „Gazeta Literară“, II, nr. 25, 23. VI. 1955, p. 1 şi 4; IV, nr. 4 (193), 21.XI.1957, p. 1 şi 4; G. Călinescu, *loc. cit. („capodopere, cu putinţă de atins într-un alt sens, dar imposibil de întrecut“* ; despre Iliada: *„un moment fundamental în evoluţia limbii literare“ ; „interpretul n-a tradus, ci a creat din nou“ ; „invenţia verbală este extraordinară“* ; despre Odiseea: *„aici autohtonizarea e dezlănţuită“, „uşurinţa cu care tălmăcitorul descria ca şi cînd n-ar avea în faţă un text care să-l ţină pe loc“)* ; Pompiliu Constantinescu, în „Vremea“, 1942 *(„transpuneri echivalente cu o creaţie“)* ; D. Murăraşu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1943, p. 343 *(„grija cea mare a traducătorului e de a asigura zborul liber al limbii noastre“ ; „nici un alt scriitor al nostru n-a adîncit mai pasionat limba vorbită de marea mulţime“ ; „izbînzile acestea ale lui G.M. sînt nu numai triumful unui talent personal, dar şi un triumf al geniului limbii populare, sînt şi o unificare a graiului în momentul în care legile istoriei ne mînau spre închegarea politică a neamului“)* ; D. M. Pippidi, introducerile la ediţiile lui G. Murnu din ESPLA.: *Homer, Iliada*, 1955, p. 26–27, şi *Homer, Odiseea*, 1956, p. 24–26; Perpessicius, *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1948–1956)*, Bucureşti, 1957, p. 484–491; idem, Cuvîntarea funebră, inedită, ţinută din partea Academiei R.P.R., la 19.XI.1957 *(„există un geniu al tălmăcirii şi lui G.M. urzitoarele i l-au dăruit din toată inima şi cu mîinile pline“)*.

[9] T. Arghezi, L. Şăineanu, G. Călinescu, P. Constantinescu, *locurile citate*.

[10] G. Murnu, *Orestia de Eschil*, Bucureşti, 1942 (Ed. pentru Literatură şi Artă). O nouă ediţie a acestei traduceri a fost inclusă în volumul *Tragicii greci; Antologie*, Bucureşti (ESPLA), 1958, p. 49–206. G. Murnu a mai făcut traduceri din: Sofocle *(Sofocle, Electra*, 1913, ed. „Minerva“; *Regele Edip şi Electra*, 1943, „Casa Şcoalelor“); Xenofon *(Amintiri despre Socrate)* ; Isocrate *(Sfaturi către Demonicos)* ; Platon *(Phaedon*, mss. predat editurii „Casa Şcoalelor“ şi pierdut în timpul războiului din 1916–1918). Traducerile citate din Xenofon şi Isocrate au apărut în volumul lui G. Murnu, *Din comoara de înţelepciune antică*, Bucureşti, 1923 („Casa Şcoalelor“).

[11] Adunate de G. Murnu în volumul *Poeme străine, antice şi moderne*, Bucureşti, 1943 („Casa Şcoalelor“).

[12] D. Zamfirescu, în „Analele Academiei Române, Dezbateri“, ser. II, t. XXXV, 1913, 303–335, şedinţa din 11.VI.1912.

d'Ingres", şi nici pretextul unei cariere comode ca mijloc de existenţă, ci a făcut parte organică din esenţa întregii sale opere. A fost toată viaţa arheolog, pentru că toată viaţa a fost traducătorul eternelor valori ale poeziei elene. Şi a izbutit atît de magnific în opera sa literară tocmai fiindcă, la magistralele cunoştinţe filologice şi la eminentul său talent, a adăugat şi o remarcabilă competenţă arheologică. Contactul cu vestigiile concrete ale antichităţii şi în primul rînd cu producţiile artelor plastice i-a înlesnit profunda asimilare a spiritului antic, fără de care o deplină înţelegere a poeziei clasice ar fi fost cu neputinţă. Prin arheologie, el trăia aievea în atmosfera vremurilor lui Homer ori ale lui Eschil.

Încă din anii pregătirii sale universitare, George Murnu a îmbrăţişat într-o năzuinţă unitară atît studiile filologice cît şi pe cele de arheologie. A fost elevul sîrguincios al lui Alexandru Odobescu, ale cărui celebre cursuri de „Istoria Arheologiei" l-au fermecat deopotrivă prin cunoscutele lor calităţi literare, cît şi prin cultura vastă şi concepţia amplă care le stăteau la bază. Pentru un îndrăgostit de frumuseţile clasicismului ca Murnu, iniţierea în studiul realităţilor antice prin mijlocirea unui maestru ca Odobescu — în acelaşi timp mare erudit şi rafinat estet — a fost de cel mai bun augur.

Plecat la studii în Germania, la Berlin şi mai cu seamă la München, tînărul George Murnu a continuat să aprofundeze aceleaşi preocupări care îl pasionaseră în ţară, pregătindu-se în filologia clasică la Wilamowitz-Moellendorf, corifeul studiilor despre antichitate, afirmîndu-se în filologia neoelenică prin doctoratul dat la ilustrul bizantinolog K. Krumbacher [13] şi desăvîrşindu-şi studiile de arheologie sub îndrumarea lui Adolf Furtwängler, reprezentantul de frunte al direcţiei prevalent estetice luate atunci de această ştiinţă. Apoi şi-a completat instrucţia teoretică prin studii făcute pe teren, la monumentele arheologice din Roma şi din Atena. Anii săi de învăţătură peste graniţă totalizează un întreg deceniu, fără a mai vorbi de cursul secundar pe care îl făcuse în Macedonia sa natală. În Grecia, ca cercetător matur, oaspe al Institutului german din Atena, a lucrat timp de doi ani, mai ales în preajma arhitectului-arheolog Wilhelm Doerpfeld, renumitul explorator ştiinţific al Troiei, care a pus ordine în descoperirile diletantice ale lui Schliemann şi căruia i se datoresc şi multe alte cercetări temeinice ale vestigiilor clasice, ca cele de pe Acropolea Atenei, de la Eleusis, Epidauros, Olympia, Corint, Tegea. Faţă de acest distins militant al arheologiei practice, care i-a arătat o constantă prietenie şi care a exercitat asupra lui o durabilă influenţă, Murnu a păstrat afecţiune şi gratitudine, dedicîndu-i, cu prilejul decorării lui de către guvernul român în 1904, un articol de elogiu în „Convorbiri Literare". [14]

Este evident că la lumina unor ilustre somităţi ca Odobescu, Wilamowitz, Krumbacher, Doerpfeld, ale căror nume răsună în istoria arheologiei ori a filologiei cu ecouri vaste ce depăşesc cu mult marginile epocii lor, personalitatea lui George Murnu s-a format sub cea mai fericită îndrumare. Simpla trecere în revistă a acestor nume, reprezentînd tot atîtea etape prin care el şi-a desăvîrşit studiile, e de ajuns pentru a ne da seama că, la perfecţiunea operei sale literare, serioasa sa pregătire ştiinţifică a contribuit într-o măsură tot atît de mare ca şi darurile sale naturale: iscusinţa, pasiunea pentru frumos, puterea de muncă.

După ce s-a întors în ţară, lui Murnu i s-a încredinţat, în 1908, postul de conferenţiar de Arheologie la Facultatea de Litere din Bucureşti, pentru ca, şase ani mai tîrziu, cu sprijinul decisiv al colegului său Vasile Pârvan, să devină profesor titular. Avea să onoreze catedra cu multă vrednicie timp de trei decenii, pînă la pensionarea sa în 1939. Entuziastele sale cursuri despre arta antică, totdeauna expuse liber, cu bogăţie de observaţii proprii, cu un vocabular abundent şi variat, adecvat infinitelor subtilităţi specifice acestei materii, i-au atras nenumăraţi auditori, nu numai de la istorie şi de la filologia clasică, dar de la toate secţiile Facultăţii, inclusiv filologia modernă, filozofia, geografia. A fost unul din profesorii cu cei mai numeroşi studenţi. Mii şi mii de tineri, generaţii după generaţii, de la el au învăţat să vadă, să înţeleagă, să admire capodoperele sculpturale şi arhitectonice ale antichităţii, să le recunoască stilul şi epoca. Nimeni, nici chiar Odobescu ori Pârvan, n-a avut prilejul să contribuie atît de masiv şi cu atîta eficacitate la răspîndirea cunoştinţelor despre arta clasică în România. El este cel dintîi care a introdus la noi, în predarea cursurilor de arheologie, ca şi în lucrările de seminariu, metoda analizei stilistice, pe care o deprinsese de la maestrul său Furtwängler şi pe care o aplica asiduu şi cu o predilecţie personală, specifică spiritului său de cercetare scrupuloasă a amănuntelor, manifestat din plin şi creator şi în opera sa literară.

Aleasa sa competenţă în domeniul arheologiei estetice şi-a cheltuit-o cu o nemărginită generozitate în profesiunea didactică, pe care, timp de mai mulţi ani, a amplificat-o şi prin suplinirea catedrei vacante de Istoria Artei, referitoare la evul mediu, la Renaştere şi la arta modernă. Absorbanta sa muncă de creaţie literară nu i-a dat răgazul să fixeze în scris toată bogăţia de cunoştinţe şi de gînduri pe care le difuza de la catedră. Dar dacă n-a redactat tratate voluminoase în această direcţie,

[13] Cu teza *Rumänische Lehnwörter im Neugriechischen, mit historischen Vorbemerkungen*, München, 1902. Mai înainte Murnu publicase, ca teză de licenţă la Universitatea din Bucureşti, un *Studiu asupra elementului grec ante-fanariot în limba română*, Bucureşti, 1894.

[14] G. Murnu, *Wilhelm Doerpfeld*, în „Convorbiri Literare", XXXVIII, 1904, nr. 7–9, p. 760–770.

a publicat totuşi o serie de studii şi memorii de mai mică întindere, în care şi-a expus rezumativ punctele de vedere asupra unor probleme ale arheologiei. Numai în anul 1908 a dat la lumină trei lucrări pe acest tărîm, despre „Monumente antice din Roma" [15], despre „Portretul elin" [16] şi despre „Arheologia clasică şi rostul ei la noi" [17], iar în 1910 aveau să apară „Atena şi ruinele ei" [18] şi „Vase pictate greceşti" [19]. Cele privitoare la Roma şi la Atena conţin impresii şi reflecţii din călătoriile sale de studii din Italia şi din Grecia. Cel despre vasele pictate constituie un catalog ştiinţific de muzeu, asupra căruia vom avea prilejul de a reveni numaidecît. Bun cunoscător al literaturii bizantine şi preocupat de originea românilor din Balcani, Murnu a publicat şi lucrări consacrate acestei dificile probleme, la discuţia căreia a contribuit cu observaţii originale şi demne de interes [20].

Dintre lucrările sale de arheologie, deosebit de semnificative sînt „Arheologia clasică" şi „Portretul elin". Aceasta din urmă, deşi de o întindere mai mare (172 p.), reprezintă doar compendiul unui studiu amplu de iconografie clasică, pe care autorul îl pregătise în timpul studiilor sale de la München, sub îndrîurirea lui Furtwängler. Din lipsă de posibilităţi materiale, n-a putut să-l publice în întregime, văzîndu-se silit să se restrîngă la esenţial şi să reducă foarte mult şi din trimiterile bibliografice, precum şi din ilustraţii. Chiar în ce priveşte subiectul lucrării, a trebuit să se limiteze la evoluţia portretului în perioadele arhaică şi clasică, renunţînd la epoca elenistică. Totuşi multă vreme după apariţia acestei cărţi prescurtate, George Murnu încă mai nutrea nădejdea, din nefericire nerealizată, că va putea să scoată şi o ediţie integrală. În acest scop el îşi adnota paginile tipărite şi totodată le revizuia stilul. Ca o dovadă de cît de conştiincios trata această problemă pur literară chiar într-o lucrare de sobrietate ştiinţifică, amintim că am văzut un exemplar din ediţia abreviată a cărţii, literalmente înnegrit pe fiecare pagină în urma modificărilor de termeni şi de expresii pe care autorul le practicase cu creionul la fiece rînd. Foarte adesea severitatea unor asemenea intervenţii autocritice nici nu pare justificată, căci nu am vedea pentru ce, într-o simplă expunere arheologică, ar fi mai indicat să se scrie, de pildă, „epocă" în loc de „vreme", „afirmă" în loc de „zice", „a nega" în loc de „a tăgădui", „capăt" în loc de „sfîrşit", deşi termenii aci ostracizaţi, în alte locuri, cu alt context, sînt păstraţi. Dar exigenţa subtilului său simţ de muzicalitate poetică îl obseda pe acest conştiincios scriitor în tot momentul şi în orice gen de scriere. Ne închipuim ce imensă muncă de remaniere minuţioasă şi permanentă a depus în elaborarea operei sale propriu-zis literare. Şi ne explicăm astfel şi uimitoarea valoare expresivă a traducerilor sale din clasici. De altfel, mergînd pînă la exagerare, lui i se părea că realizarea unui stil ştiinţific potrivit e o sarcină din cele mai grele. Din ceea ce admirase la maestrul său Odobescu, cel mai mult preţuia măiestria de a îmlădia *„cu o minunată uşurinţă"* graiul românesc *„la cerinţele înalte ale ştiinţei"*, biruind *„greutăţile formale"* cu care oamenii de ştiinţă din timpul lui Murnu încă mai luptau [21].

„Portretul elin" reprezintă în opera ştiinţifică a lui Murnu lucrarea cea mai remarcabilă. Este o sinteză proprie, cu folosirea critică a materialului, pe linia unei concepţii intensiv estetice.

Cealaltă lucrare pe care am menţionat-o: „Arheologia clasică şi rostul ei la noi", publicată în „Convorbiri Literare", constituie lecţia de deschidere ţinută de George Murnu la primul său curs universitar, din 1908. Ca atare prezintă o însemnătate specială, fiindcă îi dă prilej autorului să facă o profesiune de credinţă cu privire la concepţiile sale de atunci despre arheologie. Credincios ideii care de la Winckelmann încoace domina toate cercurile ştiinţifice din Apus şi pe care, în forme mai evoluate, o întîlnise şi la Furtwängler, Murnu socotea drept „arheologia *per excellentiam*", „arheologia clasică: istoria artei eline şi grecoromane". Admitea cel mult că face parte din istoria generală a Artei, dar o diferenţia de celelalte compartimente ale acestei materii, din cauza specificei ei dependenţe de filologia clasică şi de istoria antică [22]. După cum se vede, el definea arheologia în funcţie exclusiv de „clasic" şi de „estetic", limitînd-o la o anumită civilizaţie, dintr-o anumită perioadă şi dintr-un anumit spaţiu, şi la o anumită categorie de

---

[15] G. Murnu, *Monumente antice din Roma: Descrieri şi impresii*, Bucureşti 1908.

[16] G. Murnu, *Portretul elin: Studiu iconografic din arheologia clasică*, Bucureşti, 1908.

[17] G. Murnu, *Arheologia clasică şi rostul ei la noi*, în „Convorbiri Literare", XLII, 1908, nr. 6, p. 525–547.

[18] G. Murnu, *Atena şi ruinele ei*, Bucureşti, 1910 (ed. „Minerva").

[19] Muzeul Naţional de Antichităţi, I. Secţiunea greco-romană: *Vase pictate greceşti studiate şi descrise de G. Murnu*, Bucureşti, 1910.

[20] G. Murnu, *Din Nichita Acominatos Honiatul: traducere a părţilor privitoare la istoria Asanizilor*, în „Analele Academiei Române, Memoriile Secţiunii istorice", ser. II, t. XXVIII (1905–1906), Bucureşti, 1906, p. 357–467; idem, *Istoria romînilor din Pind: Vlahia Mare (980–1259); studiu istoric după izvoare bizantine*, Bucureşti, 1913 (ed. „Minerva"); idem, *Un document despre romînii din Epir în evul mediu*, în *Lui Ion Bianu amicitiae*, Bucureşti 1916, p. 51–56 (= „Revista românească", I, 1929, nr. 1); idem, *L'origine des Commènes*, în „Bulletin de la Section historique de l'Académie roumaine", XI, 1924, p. 212–216; idem, *Romînii şi Elada*, în „Academia Română, Memoriile Secţiunii literare", ser. III, t. VII, mem. 5, Bucureşti, 1934, p. 161–171; idem, *Romînii din Bulgaria medievală*, *ibidem*, ser. III, t. IX, mem. 4, Bucureşti 1939, p. 41–61; G. Murnu – C. Litzica, *Scrieri şi documente greceşti privitoare la istoria romînilor din anii 1592–1837, alese şi publicate în tomul XIII din Documentele Hurmuzaki*, Bucureşti, 1914.

[21] G. Murnu, *Arheologia clasică şi rostul ei la noi*, p. 528.

[22] *Ibidem*, p. 531–534.

vestigii. Dintr-un condei această definiție excludea din arheologie atîtea civilizații extramediteraneene, precum și toate obiectele materiale de natură pur practică: armele, uneltele, zidurile de apărare, locuințele etc.

Cît despre epocile așa-zise „preistorice", cărora Odobescu le concedase măcar rolul de „propilee ale arheologiei", Murnu le nega dreptul de cetățenie în ceea ce el înțelegea atunci prin această disciplină. Asemenea discuții ni se par azi lipsite de obiect, dar acum șaizeci de ani concepția apărată de Murnu și de fapt moștenită dintr-o lungă tradiție estetizantă, era general împărtășită. Cu atît mai merituoasă a fost adaptarea lui la evoluția ulterioară a ideilor despre arheologie, care încă din timpul vieții sale începuse să apară ca o istorie universală a tuturor obiectelor materiale modelate de mîna și de mintea ființei omenești fără restricții de categorii, de timp și de spațiu, unicul criteriu rămînînd *materia* prelucrată [23]. Ceea ce lui Murnu i se păruse în tinerețe drept arheologie prin excelență — istoria artei clasice — nu reprezenta în realitate decît un sector al arheologiei generale, pe care a trebuit s-o accepte pînă la urmă și el ca incluzînd și civilizațiile altor continente și ale altor epoci, precum și obiectele lipsite de semnificație estetică. Tocmai el, în primii ani de după primul război mondial, avea să numească la catedra sa ca asistent și să-l abiliteze apoi ca docent pe cel dintîi specialist român în preistoria științifică, Ion Andrieșescu, căruia curînd avea să-i prezideze și lecția de deschidere a primului curs de arheologie preistorică din România. George Murnu avea să fie astfel martor și, prin forța lucrurilor, și participant, la revizuirea definiției exclusivist clasiciste și estetice care se dădea arheologiei pe vremea cînd el își începuse cariera. Totuși e vorba numai de o discuție de principii, fiindcă altminteri el a continuat să manifeste aceeași preferință pentru clasicism și pentru estetic, indiferent dacă teoretic trebuia să admită că există compartimente ale arheologiei și în afară de aceste noțiuni.

La lărgirea punctului său de vedere asupra arheologiei au contribuit mult, pe de o parte, amintirile contactului cu Doerpfeld, care, săpînd la Troia, prinsese tocmai joncțiunea dintre civilizația greacă și preistorie, pe de alta obligația care îi revenise, începînd din 1910, de a executa el însuși săpături arheologice, în Dobrogea, ceea ce îi oferea prilejul de a se convinge că nici o diferență nu poate fi justificată între vestigiile estetice și cele de alt ordin, din punctul de vedere al definiției arheologice.

La sfîrșitul anului 1909, George Murnu a căpătat sarcina de *Director al Muzeului Național de Antichități*, în locul rămas vacant prin moartea lui Grigorie Tocilescu. Această sarcină nu avea să dureze mai mult de un an, căci în decembrie 1910 avea să o părăsească pentru a o transmite lui Vasile Pârvan. Dar în scurtul timp cît a condus Muzeul, Murnu a desfășurat o hărnicie și o capacitate de organizator surprinzătoare din partea unui om care părea născut să fie numai poet. A luat măsuri pentru punerea în ordine a colecțiilor instituției, pentru inventarierea lor sistematică, pentru rînduirea obiectelor în sălile de expoziție, pentru publicarea unui catalog științific, din care chiar în acel an au apărut două fascicule, unul referitor la odoarele bisericești [24] studiate de colaboratorul său arhitectul Spiridon Cegăneanu (azi nonagenar în viață [25]), celălalt, despre care am pomenit deja, redactat de el însuși cu privire la vasele grecești geometrice provenind din fosta colecție Mavros. Remarcabil și azi, acest catalog, prezentînd un studiu descriptiv și comparativ pentru fiecare din exemplarele respectivei serii, era la data sa un model al genului.

Totodată a preluat conducerea șantierului arheologic de la Adamclisi, din cetatea Tropaeum Traiani, unde a trebuit să facă față unei grele moșteniri. Grigorie Tocilescu neglijase acel șantier, unde, în lipsa lui, de douăzeci de ani se făceau explorări haotice, lăsate sub supravegherea unor auxiliari și citeodată a unor simpli gardieni, cu singura misiune de a căuta inscripții, fără interes pentru ruinele descoperite, fără metodă nici plan de explorare, fără nici o înregistrare serioasă, fără nici o măsură de consolidare. Tocilescu, deși celebru ca explorator al unui faimos monument arheologic, nu fusese niciodată un adevărat arheolog, ci numai un istoric — desigur multilateral — și un pasionat epigrafist [26]. După ce terminase cercetarea Trofeului lui Traian, săpăturile întreprinse în cetatea de alături nu-l mai atrăgeau decît ca un mijloc de a-și procura noi informații epigrafice, menite eventual să lămurească problemele istorice ridicate de Trofeu. Pe de altă parte, o îndelungată boală de inimă, care avea în cele din urmă să-l doboare, îl împiedicase să participe el însuși la săpături, ceea ce nu putea duce decît la rezultatele constatate.

Luînd în primire această situație, Murnu a depus o energică trudă pentru a o remedia radical. Numai în spațiul unei singure campanii de lucru, a dezvelit în întregime, pe o lungime de 300 m, artera principală a orașului, scoțînd la iveală un frumos bulevard antic, a degajat

---

[23] W. Deonna, *L'archéologie, son domaine, son but*, Paris, 1922, p. 45–57, 271.

[24] Muzeul Național de Antichități, Secțiunea eclesiastică: *Obiecte bisericești, studiate și descrise de Sp. Cegăneanu*, București, 1911.

[25] Prin această paranteză rectificăm o inadvertență a noastră strecurată în articolul din „Revista Muzeelor", IV, 1967, nr. 4, p. 316, nota 12, unde venerabilul arhitect-arheolog, colaboratorul a trei directori ai Muzeului Național de Antichități, era trecut la un loc cu colegii săi de odinioară azi decedați.

[26] Cf. articolul nostru despre Gr. G. Tocilescu din „Revista Muzeelor", II, 1965, nr. 1, p. 34–37.

un *porticus forensis*, a curățat basilica-cisternă. Dacă monumentele dezvelite în interiorul cetății prezintă azi un aspect ordonat, aceasta se datorește activității lui Murnu din acel an. Totodată a clădit, după planurile lui Sp. Cegăneanu, un local spațios pentru un muzeu destinat materialelor provenite din săpături, care pînă atunci zăcuseră risipite pe cîmp, neadăpostite și nici măcar inventariate. Clădirea avea să fie grav deteriorată în timpul primului război mondial.

Chiar în cursul campaniei arheologice din 1910, Murnu a publicat în „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice" un raport preliminar asupra rezultatelor obținute [27], pe care, spre sfîrșitul aceluiași an, le-a expus mai dezvoltat în memoriul „Noi săpături în cetatea Tropaeum" [28]. Trei ani mai tîrziu, în 1913, avea să publice în „Analele Academiei Române", ca membru corespondent al acestei supreme instituții culturale, o monografie a Basilicii-Cisterne de la Tropaeum [29], iar în „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice", un catalog al pieselor de piatră din muzeul pe care îl crease pe șantierul de la Adamclisi [30]. Lucrarea despre „Basilica-Cisternă" constituie un excelent exemplu de dezmințire a definiției „clasic-estetice" pe care o dăduse doar cu cinci ani mai înainte arheologiei, căci tocmai în acest conștiincios studiu al unei basilici creștine din secolele V—VI, ridicată peste zidurile unei cisterne de uz practic dintr-o epocă mai veche, Murnu tratează așa cum se cuvine, fără nici o distincție de ordin estetic ori de concept „clasic", tot ceea ce se descoperise și se observase cu prilejul explorării acestei duble clădiri. De altfel, încă de la prima sa descindere la Tropaeum, el confesa păreri foarte serioase despre îndatoririle complexe ale unui arheolog pe teren [31], dovedind o perfectă pregătire și sub acest aspect practic al profesiunii sale, chiar cînd venea în contradicție cu restricțiile teoretice din definiția dată de el mai înainte arheologiei.

În Catalogul pomenit, intitulat „Monumentele de piatră din colecția de antichități a Muzeului de la Adamclisi", prezintă sistematic și substanțial fragmente arhitectonice, stele funerare, pietre figurate, elemente decorative, dar și obiecte de caracter utilitar, ca teascuri de struguri, o piuliță, un chiup de lut. Pentru economie de spațiu, însă, și spre a evita o repetiție, se abține de la interpretarea pieselor epigrafice, pe care cu puțin mai înainte le tratase Vasile Pârvan în studiul său istoric despre „Cetatea Tropaeum" [32].

George Murnu intenționa să scrie un studiu despre Monumentul triumfal de la Adamclisi, precum și o lucrare specială despre tipurile de daci reproduse pe reliefurile monumentului, dar străduința pe care i-o cereau desele ediții ale Iliadei, cu migăloasele îmbunătățiri pe care le considera mereu necesare, l-a împiedicat să treacă la realizarea acestui gînd. De asemenea, a stăruit neîncetat să obțină fonduri pentru continuarea săpăturilor de la Tropaeum, fiind în această privință susținut constant de Vasile Pârvan, dar sistematic guvernele de atunci i le-au refuzat. Chiar mai tîrziu, după războiul din 1916—1918, a revenit insistent cu cererile sale în acest scop, dar tot zadarnic. În cele din urmă, descurajat de atîta insucces și simțind și primele oboseli ale vîrstei, a renunțat la gîndul cercetărilor arheologice pe teren, restrîngîndu-se la frumoasa sa muncă pe tărîmul literaturii și la harnica sa activitate universitară. Din această despărțire de un țel arheologic pe care îl îndrăgise și pe care, atîta cît i-a fost cu putință, l-a servit în modul cel mai lăudabil, nu el este acela care a pierdut, ci arheologia noastră de teren, care s-a văzut lipsită de o forță valoroasă.

Raporturile lui George Murnu cu confrații săi întru arheologie au fost excelente. Dușmăniile pe care le-a avut de înfruntat în viață au provenit totdeauna dinafara cercului de slujitori reali ai acestei științe. A fost între-o adevărată fraternitate cu colegul său Vasile Pârvan, care, deși mai tînăr, dobîndise mai din vreme o situație științifică și academică de mare

---

[27] G. Murnu, *Cronica săpăturilor arheologice de la cetatea Tropaeum-Adamclisi, în 1910*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice", III, 1910, p. 140—141.

[28] G. Murnu, *Noi săpături în Cetatea Tropaeum (1910)*, *ibidem*, p. 155—161; idem, *Noi săpături la Tropaeum Traiani în 1910; canalul cetății*, *ibidem*, IV, 1911, p. 79—82.

[29] G. Murnu, *De la Cetatea Tropaeum-Adamclisi: Basilica-cisterna, studiu arheologic*, în „Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii istorice", ser. II, t. XXXVI, București, 1913 p. 421—440.

[30] G. Murnu, *Monumente de piatră din colecția de antichități a Muzeului de la Adamclisi*, (extras din „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice", VI, 1913, p. 97—122), București, 1913.

[31] Cf. G. Murnu, *Noi săpături în Cetatea Tropaeum (1910)*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice", III, 1910, p. 155—156.

[32] V. Pârvan, *Cetatea Tropaeum: Considerații istorice*, București, 1912 (extras din „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice", IV, 1911, p. 1—12, și 163—191). Întîmplător, lui Pârvan nu i-a fost adusă la cunoștință o importantă inscripție găsită în această cetate de Tocilescu, care o înregistrase foarte sumar în notele sale personale. De asemenea fusese notată și de G. Murnu în jurnalul său de șantier; totuși a rămas cu desăvîrșire inedită și uitată. Abia de curînd, după mai bine de o jumătate de veac, a fost redescoperită la Adamclisi și publicată de Emilian Popescu în „Studii clasice", VI, 1964, p. 192—203, cu un amplu și just comentariu. Inscripția se referă la un L. Fufidius Lucianus, *decurio* și *duumvir* al municipiului Tropaeum, ucis de costoboci cu prilejul invaziei lor din anul 170, ceea ce pe de o parte confirmă atacul lor asupra acestei cetăți atunci, iar pe de alta precizează că sub Marcu Aureliu Tropaeum era deja *municipium*. Inscripția este deteriorată și de o lectură anevoioasă. În jurnalul inedit al lui Murnu vedem corect notate elementele esențiale ale acestui document: *dec(urio) m(unicipii)* și *deceptus a Castabocis (sic* în inscripție), rămase totuși total necunoscute pînă acum (inclusiv lui Em. Popescu, care le-a descifrat independent).

prestigiu. Pârvan este cel care i-a făcut recomandarea ca profesor definitiv la catedră. Cursurile şi le făceau amîndoi în aceeaşi sală a Seminariului de Istorie antică din vechea clădire a Universităţii, deasupra Muzeului Naţional de Antichităţi de atunci. Seminariile lor utilizau în comun aceeaşi bibliotecă de specialitate şi aceeaşi frumoasă colecţie de mulaje după capodoperele artei greceşti [33]. De altfel aceiaşi studenţi urmau cursurile amîndorura, cuprinzîndu-i deopotrivă în aceeaşi stimă şi în aceeaşi dragoste. La apariţia primei ediţii din traducerea *Iliadei*, a lui George Murnu, în 1906 [34], Vasile Pârvan se afla la studii în Germania împreună cu prietenul său apropiat Marin Simionescu-Rîmniceanu; au fost aşa de entuziasmaţi, după cum mărturisea Pârvan într-o scrisoare, încît au citit din ea o noapte întreagă. Mai tîrziu, cînd cei doi amici se aflau la conducerea editurii „Cultura Naţională", pe care ei o întemeiaseră, Pârvan avea să-i facă lui Murnu plăcuta surpriză de a-i publica prima ediţie a *Odiseii* în condiţii grafice excepţionale [35], dînd el personal cărţii un aspect estetic în care se îmbinau eleganţa clasică şi monumentalitatea. Iar cînd George Murnu a fost ales membru deplin al Secţiei Literare a Academiei Române, în 1923, Pârvan a fost cel care, ca vicepreşedinte al instituţiei, i-a adresat următoarele cuvinte de caldă primire: *„Am plăcerea de a saluta întîia dată în mijlocul nostru pe colegul Murnu ca membru activ al Academiei noastre. Traducerile sale clasice din Homer constituie un titlu de glorie, nu numai personal al d-sale, ci al literaturii româneşti în general. Sîntem fericiţi de a-l avea acum de colaborator efectiv la lucrările noastre literare şi lexicale, care este şi un meşter al limbii române"* [36].

Nu era momentul, desigur, ca la aceste înalte, dar inevitabil scurte aprecieri ale operei literare a lui Murnu cu prilejul primirii lui în Secţia Literară a Academiei, să se fi adăugat şi aluzii la activitatea sa arheologică. Dar dacă Pârvan ar fi făcut-o, n-ar fi spus mai puţin decît în raportul cu care îl prezentase altădată la catedra universitară, cînd îi elogiase vrednicia şi talentul manifestate şi în această direcţie.

În esenţă, locul pe care arheologia l-a ocupat în viaţa şi în activitatea lui George Murnu poate fi privit sub unghiuri inegale. Dacă ne mărginim la lucrările sale arheologice publicate şi la cercetările sale pe teren, chiar ţinînd seama de calităţile pe care le-a dovedit sub acest aspect şi pe care le-am relevat în prezenta evocare, proporţia rămîne cantitativ mult în urmă faţă de îndelungata sa muncă didactică. Dar dacă privim unitar, aşa cum se impune logic, întreaga frămîntare de gînd şi de faptă pe care a închinat-o vestigiilor materiale ale lumii clasice, toată risipa de sine în îndrumarea tineretului spre frumuseţile spiritului antic şi tot ceea ce a însemnat pentru propria lui formaţie intelectuală contactul cu monumentele plastice ale antichităţii, locul arheologiei în manifestările personalităţii lui este imens, însăşi nemuritoarea glorie a operei lui literare fiind debitoare acestei înclinări a sufletului său spre ştiinţa resturilor concrete ale trecutului.

George Murnu a închis ochii la 17 noiembrie 1957, la o frumoasă vîrstă de nonagenar, lucid şi preocupat pînă în ultima clipă de căutarea unor noi expresii cu farmec poetic. Centenarul naşterii sale ne oferă prilejul de a-i aminti cu pietate personalitatea şi opera, de a-l preamări ca pe una din cele mai de seamă valori spirituale cu care ramura macedoneană a neamului nostru a contribuit la strălucirea culturii româneşti, de a-i înălţa gînduri de recunoştinţă atît pentru meritele sale dovedite cu vrednicie pe tărîmul ştiinţei, cît şi pentru supremul dar pe care l-a făcut limbii române prin tălmăcirea nemuritoarelor capodopere elenice de la obîrşia literaturii universale [37].

---

[33] Cf. articolul nostru despre V. Pârvan din „Revista Muzeelor", IV, 1967, p. 318.

[34] G. Murnu, *Omer, Iliada: Douăsprezece cînturi traduse în versuri*, Budapesta (ed. „Luceafărul"), 1906. Ediţii integrale (24 cînturi) au apărut ulterior la Budapesta (tot la „Luceafărul") în 1912 şi la Bucureşti în 1916 („Casa Şcoalelor"), 1920 (tot acolo), 1923 (la fel), 1928 („Cultura Naţională"), 1938 („Cartea Românească"), 1943 şi 1947 (tot acolo), 1955 (ESPLA), iar după moartea lui Murnu, tot la ESPLA în 1959 şi la „Editura tineretului" în 1965. De curînd o nouă ediţie a ieşit de sub tipar în „Editura pentru literatură universală".

[35] G. Murnu, *Homer-Odiseea*, Bucureşti, 1924 (ed. „Cultura Naţională"). În aceeaşi editură a apărut ulterior (1928) şi o ediţie a *Iliadei* lui Murnu, tipărită în aceleaşi condiţii grafice. *Odiseea* lui Murnu a mai cunoscut trei ediţii: Bucureşti, 1940 (ed. „Cugetarea"), 1956 (ESPLA) şi 1959 (ibidem).

[36] V. Pârvan, *Cuvînt de primire a d-lui G. Murnu*, în „Analele Academiei Române, Dezbateri", XLIII, p. 139, şedinţa din 5.VI.1923.

[37] Secţia de Literatură şi Arte a Academiei Republicii Socialiste România a organizat o celebrare a Centenarului lui George Murnu, care a avut loc la 5 decembrie 1967. Au vorbit cu acest prilej: acad. Al. Philippide, preşedintele Secţiei, despre personalitatea literară a lui George Murnu; R. Vulpe despre „George Murnu arheologul" (textul cuvîntării a intrat în alcătuirea prezentului articol); H. Mihăescu, membru corespondent al Academiei R.S.R., despre G. Murnu ca bizantinolog; şi R. Hîncu, despre G. Murnu ca elenist. Totodată Biblioteca Academiei R.S.R. a organizat o expoziţie cu opera şi actele celui comemorat. O şedinţă comemorativă s-a mai ţinut la Societatea de Studii clasice, în Bucureşti, la 4 ianuarie 1968, cu o cuvîntare a profesorului D. Marmeliuc despre personalitatea şi opera literară a lui George Murnu şi cu o comunicare a profesorului I. Coman despre Homer în literatura patristică greacă. Centenarul lui George Murnu a fost aniversat şi de postul de Radio-Bucureşti, într-o emisiune de la 9.I.1968, repetată în ziua următoare pe alt program. Alte manifestări în jurul acestui eveniment sînt de aşteptat (Notă încheiată la 15.I.1968).

MUZEOGRAFUL JULIUS TEUTSCH (1867—1936)

ION DRĂGOESCU,
ERHARD ANDREI

Julius Teutsch s-a născut la Braşov, la 27 iunie 1867. Studiile şi le face la Viena, unde obţine diploma de farmacist. Se pare că tot aici i se formează şi interesul pentru cercetări etnografice şi arheologice. Reîntors în oraşul natal, unde exista un puternic curent favorabil organizării unui muzeu, datorită acţiunilor iniţiate încă din 1838 de către George Barițiu [1], Julius Teutsch începe acţiunea de colecţionare de obiecte etnografice, cărţi vechi, stampe referitoare la trecutul Ţării Bîrsei şi al Braşovului. Prin anul 1897 începe să se preocupe de planul unui muzeu al Ţării Bîrsei. Împreună cu alţi 5 colecţionari, el înfiinţează la 3 februarie 1908 „Societatea colecţionarilor braşoveni" care va pune bazele unui muzeu al Ţării Bîrsei, cu sediul la Braşov. Acestei organizaţii Teutsch îi donează bogatele sale colecţii, iar pilda sa este urmată şi de alţi colecţionari, care contribuie la înzestrarea noii instituţii cu alte fonduri muzeale. Notăm că în această perioadă se evidenţiază în mod deosebit colecţiile particulare din domeniul ştiinţelor naturale.

În ziua de 12 iulie 1908 a putut fi organizată prima expoziţie de bază în două camere, iar la 29 septembrie, acelaşi an, a fost închiriat un local mai mare, cu 6 încăperi, la care s-au făcut unele amenajări. În anul 1913 muzeul obţine etajul al II-lea al fostului liceu Honterus din localitate, un etaj dintr-o clădire alăturată, precum şi Bastionul Ţesătorilor. Noul spaţiu servea în special ca săli pentru expoziţii muzeale cu caracter temporar.

La Bastionul Ţesătorilor se prevedea, de pildă, să se deschidă şi expoziţii speciale pentru copii. Cu această ocazie, la vechile fonduri trec şi vestigiile păstrate de către unii dintre presbiterii comunităţii luterane. Amenajarea acestor localuri necesita însă mari cheltuieli, care au devenit posibile doar datorită spiritului întreprinzător al lui Teutsch sau al celorlalţi colecţionari. Înzestrarea sălilor cu mobilier corespunzător a solicitat şi contractări de împrumuturi. Teutsch şi colaboratorii săi depun cambii semnate de ei la institutele de credit, obţinînd sumele necesare. Între timp fondurile muzeului cresc şi prin donaţiile altor colecţio-

[1] *George Barițiu, pionier al muzeografiei românești*, „Revista Muzeelor", nr. 6/1966.

nari, care devin şi ei membri ai societăţii, cotizînd cu sume importante pentru a se asigura buna funcţionare a instituţiei, mai ales că nu se percepea nici o taxă de intrare pentru publicul vizitator.

Începînd cu anul 1908 muzeul publică cu regularitate dări de seamă care, treptat, devin publicaţii ştiinţifice cuprinzînd studii şi comunicări scrise de către unii dintre colaboratorii de specialitate *(Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Museums Kronstadt*, vol. 1—5); o altă publicaţie este şi Monografia Braşovului şi a Ţării Bîrsei editată de dr. E. Jekelius respectiv: „Braşovul", în 1928, „Satele din Ţara Bîrsei", în 1929, şi „Istoria economică a Ţării Bîrsei", în 1929 [2], precum şi diferite călăuze pentru Braşov sau secţii ale muzeului [3].

Marele merit al lui Julius Teutsch nu constă însă numai în faptul de a fi antrenat cu exemplul său pe colecţionarii braşoveni la înfiinţarea şi înzestrarea primului muzeu din localitate, ci şi în faptul că a dat o orientare progresistă acestei instituţii. În această privinţă ne apar foarte semnificative cuvintele lui Teutsch din anul 1933: *„Ne pare bine că profesorii şi învăţătorii au adus la muzeu şcolile tuturor locuitorilor ţării fără deosebire de credinţă şi limbă"* [4] sfîrşind prin aceea că îşi exprimă dorinţa ca şi pe viitor *„Muzeul să fie dezvoltat mai departe tot ca un aşezămînt regional, ca să arunce lumină asupra patriei noastre, (...) după lozinca: „cercetare, strîngere, învăţătură", spre lauda sprijinitorilor şi al tuturora folos"* [5]. Aceste cuvinte sînt edificatoare pentru orientarea lui Julius Teutsch.

Un alt merit al lui Julius Teutsch constă şi în faptul că în calitate de arheolog amator el a fost primul care a efectuat săpături arheologice în unele aşezări paleolitice şi neolitice din această parte a ţării, atestînd culturile Schnekenberg şi ceramica pictată de la Ariuşd, precum şi aşezarea aurignaciană din Valea Cremenei. Datorită acestor săpături, Teutsch este solicitat să ţină unele conferinţe de specialitate la Viena în anul 1899. Dintre lucrările sale de importanţă arheologică amintim următoarele:

1. „Eine prähistorische Höhenansiedlung bei Kronstadt" [6]; 2. „Prähistorische Funde aus dem Burzenlande" [7]; „Die spätneolitischen Ansiedlungen mit bemalter Keramik am oberen Laufe des Altflusses" [8]; 4. „Prähistorischer Bericht aus Kronstadt" [9]; 5. „Zur Charakteristik der bemalten Keramik des Burzenlandes" [10]; 6. „Neue Funde aus Siebenbürgen" [11]; 7. „Das Aurignacien von Magyarbodza" [12].

În probleme de etnografie Teutsch este recunoscut ca fiind cercetătorul unor probleme privind etnografia românească, săsească şi maghiară, citeodată prin etnografie înţelegînd de fapt şi folcloristica. Dintre lucrările sale de specialitate sînt mai valoroase următoarele:

1. „Etwas über unsere altsächsischen Kruge und Teller" [13]; 2. „Der Salamonsfelsen bei Kronstadt" [14]; 3. „Etwas vom Aberglauben der Rumänen" [15]; 4. „Der Boritzatanz der Csangomagyaren" [16]; 5. „Die Drehbank der Löffelzigeuner" [17]; 6. „Der Löffel. Eine kulturgeschichtliche Studie" [18]; 7. „Die siebenbürgischen Wanderzigeuner" [19]; 8. „Muzeul săsesc al Ţării Bîrsei" [20]; 9. „Wetterzauberei" [21]; 10. „Unser Heimatmuseum" [22]; 11. împreună cu Karl Fuchs din Bratislava publică lucrarea „Ethnographische Mitteilungen aus den Komitaten Kronstadt und Fogarasch in Siebenbürgen" [23].

Întreaga activitate de muzeograf, arheolog şi etnograf ne dau dreptul să considerăm pe Julius Teutsch drept un înaintaş de seamă al activităţii de organizare a muzeografiei, de promovare a cercetării ştiinţifice în cadrul instituţiilor muzeale.

---

[1] Julius Teutsch, *Muzeul săsesc al Ţării Bîrsei din Braşov*, în „Bosbe de grîu", anul IV, nr. 3/1933, p. 11.
[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Idem.
[5] Idem.
[6] „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde" XXI Jahrgang 1898, Heft 8—9.
[7] „Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien" 1900, Bd. XXX.
[8] „Mitteilungen der prähistorischen Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften", Wien, 1903.
[9] „Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien", 1904.
[10] „Zeitschrift für Ethnologie", Berlin, 1907.
[11] „Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien", 1908.
[12] „Barlangkutatás", Budapest, 1914.
[13] „Kronstädter Zeitung" din 30 martie 1905.
[14] „Jahresbericht des Burzenländer Sächsischen Museums", 1913.
[15] „Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien", Bd. XXXVII, 1907.
[16] „Jahrbuch des Siebenbürgischen Karpathen Vereins Jahrgang XXIII" 1903.
[17] „Die Karpathen", Anul IV, Heft 7.
[18] „Jahrbuch des Burzenländer Sächsischen Museums", 1925.
[19] Revista „Kingsor", martie 1923.
[20] „Bosbe de grîu". Anul IV, nr. 3, 1933.
[21] „Klingsor", 1934, Heft 8 und 9.
[22] „Kronstädter Zeitung".
[23] „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien", Band XXXV.

DESPRE RELAȚIA PROFIL-CONȚINUT ÎN ACTIVITATEA MUZEOGRAFICĂ

NICOLAE UNGUREANU

În ultima vreme, în coloanele unor cotidiene și în reviste de specialitate, răzbat tot mai des puncte de vedere exprimate în legătură cu cerințele, complexitatea și exigențele muncii muzeografice. O seamă dintre aceste materiale, dacă nu chiar marea lor majoritate, atrag atenția asupra unor probleme, sau asupra unor aspecte ale preocupărilor specifice ale muzeografiei. Rezumîndu-se de regulă la metoda descriptivă, la semnalarea de realizări și lacune, autorii rămîn adesea datornici disciplinei, care reclamă analize adîncite, prin reluarea temelor, în interesul de a se ajunge la concluzii cu mare aplicabilitate în viața instituțiilor muzeale și la promovarea celor mai verificate formule.

Dat fiindcă în domeniul muzeografiei se așteaptă clarificări teoretice într-o seamă de probleme și că mijloacele de acționare sînt mai puțin încercate decît în alte domenii, unele teme, ca de exemplu și cea formulată drept titlu al acestui articol, ar putea să facă obiectul unor dezbateri sistematice, programate și chiar provocate de această revistă de specialitate, pentru a se cunoaște puncte de vedere ale cît mai multor cercetători, practicieni și chiar ale unor reprezentanți ai opiniei publice. Considerarea sugestiilor și corecturilor, decurgînd din capacitatea specialiștilor și practicienilor, ar servi pe de o parte la conturarea mai bine orientată a felului în care se cer rezolvate unele probleme, evadînd din strînsoarea empiricului, iar pe de altă parte s-ar ajunge la impulsionarea diverselor activități, acolo unde ele apar cu drept de prioritate, după natura problemelor.

Profilul și conținutul activității muzeelor sînt laturi care preocupă și interesează la un înalt grad pe specialiștii muzeografi, antrenați în procesul de organizare, reorganizare și modernizare a muncii muzeografice de ansamblu ca și a expozițiilor de muzeu.

Se impune de la început această precizare că atît profilul cît și conținutul unei instituții muzeale vizează întreaga activitate de specialitate, începînd cu gîndirea și dezvoltarea procesului de organizare și funcționare și încheind cu tendințele principale ale momentului și perspectiva științifică-practică a efectelor pe plan social.

La prima judecată sîntem tentați să acordăm noțiunilor de profil și conținut înțelesuri, dacă nu identice, cel puțin foarte apropiate. Analiza mai atentă însă relevă distincții clare, dar și raporturi între sferele de cuprindere care se întrepătrund inevitabil.

Cele două laturi, *întregul*, reprezentînd pentru noi *profilul*, fie anticipat, fie conturat prin dezvoltarea părților și *părțile* propriu-zise, reprezentînd *conținutul*, chiar dacă pot fi considerate relativ independente una față de alta ca faze, momente de dezvoltare în calitate de verigi ale procesului, se află în raport de condiționare reciprocă.

În orientarea activității muzeale trebuie să se țină seama așadar de necesitatea concordanței dintre profilul prestabilit sau corectat al instituțiilor, și conținutul muzeului, pornindu-se de la specificul teritorial și de epocă și, în primul rînd, de la suma de fenomene, fapte și obiecte concrete care reflectă acest specific.

Profilul unui muzeu este după noi indicația generală, programul de perspectivă care prefigurează limitele în cadrul cărora urmează să se desfășoare activitatea de conținut.

Ținînd seama de trăsăturile generale și de unele aspecte specifice ale fenomenelor și faptelor care se constituie ca obiect al preocupărilor, profilul desenează conturul unui muzeu sau al unei secții de muzeu. El trebuie considerat deopotrivă punctul de plecare, tendința procesului de organizare, dar și constanta în realizarea unui conținut, care se dovedește circumscris sferei pe care i-o atribuim profilului. La rîndul său și conținutul exercită un rol deosebit în stabilirea profilului. Pornind de la existența reală a unor fenomene, fapte, aspecte de care avem cunoștință într-un mediu, natural sau social, ajungem la stabilirea profilului unei instituții care urmează să delimiteze prin selecție un conținut. Este vorba, în primul rînd, de un conținut concret de obiecte și alte mărturii, dar și de un conținut de idei, de sensuri de care sînt încărcate și pe care le

▶

slujesc obiectele autentice. In ultimă instanță, conținutul unui muzeu tinde să reflecte, prin mărturii nemijlocite, nu numai fenomene, fapte și aspecte, dar și procesele care privesc apariția, dezvoltarea, cauzele și efectele acestor fenomene. Mărturiile autentice, faptele observate și datele culese care alcătuiesc conținutul real al unui muzeu cu profil determinat, nu numai că servesc la descrierea, sintetizarea sau interpretarea fenomenelor și proceselor, dar pe ele se întemeiază elaborarea concluziilor de ordin teoretic și practic ce țin de o disciplină sau alta, de activitatea instituțiilor respective.

Prin conținutul unei activități, în funcție de datele și faptele înregistrate, ne apropiem necontenit și realizăm o cunoaștere aprofundată, o viziune tot mai clară asupra fenomenului, a domeniului, urmînd a-l transmite, pe căi specifice, închegat și solid argumentat, maselor, cu alte cuvinte, acționăm în cadrul profilului la care ne-am stabilit dinainte.

Desigur că, pentru fixarea la un anumit profil, căruia-i corespunde un anumit conținut, atunci cînd discutăm despre o instituție sau alta, trebuie să ținem cont de ansamblul de motivări și mobiluri, în sens pozitiv și realist.

Această problemă se diversifică și se complică pe măsură ce sîntem solicitați să orientăm o rețea constituită din instituții dedicate unor discipline diferite, uneori și instituții mixte.

Dacă ar trebui să trecem la o exemplificare mai concretă privind un anumit domeniu, de pildă al etnografiei, înțelegerea relației profil-conținut comportă elasticitate, după caz. Astfel, în situația cea mai simplă, cînd instituția muzeală este dedicată domeniului larg al culturii materiale și spirituale populare, pentru o zonă determinată, acest domeniu exprimat prin noțiunea „etnografie", reprezintă profilul, iar capitolele acestei discipline, implicit genurile creației artistice și problematica aferentă capitolelor și materialelor componente indică conținutul.

Tendința firească de specializare a unor unități, în sensul restrîngerii sferei de reflectare — muzee dedicate unor ocupații, tehnicii populare, artei populare sau exclusiv unui gen al creației artistice populare (ceramică, arta lemnului etc.) — nu schimbă raportul de care vorbeam mai sus, suita de teme sau tema singulară stabilită și subcapitolele, obiectele autentice și problematica legată de ele, constituind tot atîtea modalități de exprimare a conținutului.

Profilul rămîne tot etnografic, iar capitolul, genul pe care tindem să-l reprezentăm în ansamblu, în totalitatea lui, fiind programul de urmărit pînă în faza finală, devine o precizare în plus la profilul exprimat prin termenul generic — etnografie.

Profilul fiecărei instituții muzeale și, de aici, profilele întregii rețele de muzee, cu încărcătura lor de fapte, de date și în principal de obiecte — mărturii nemijlocite, cu problematica declanșată pe măsura adîncirii studiului, sintetizării și interpretării acestui divers material — trebuie să redea pînă la urmă tabloul specific al culturii materiale și spirituale pe ansamblu și pe zone, în împrejurările istorice-geografice determinate.

Evident, faptul de însemnătate etnografică trebuie judecat într-o corelație strînsă cu tradiția, ceea ce lărgește considerabil aria cercetării și întinderea în timp a fenomenelor, dînd naștere la o pluralitate de probleme, adiacente domeniului, profilului, prin contingența cu alte discipline, însă desfășurîndu-se înlăuntrul întregului și prezentînd însemnătate pentru faptul de cultură, urmărit pînă la aspectele sale de detaliu.

Diversificarea se petrece apoi în funcție și de alte împrejurări și fațete ale problemei, ca de exemplu legătura indestructibilă între caracterul de necesitate, de răspuns la cerințele existenței și procesul de creație, raportul între unitatea stilistică și varietatea tipologică, considerate în timp și aparținînd unor zone ce se împletesc organic în cadrul producției materiale și creației artistice.

Atît profilul cît și conținutul muncii muzeale sînt concepute și formulate la modul general, cînd vizează programul întregii rețele. Își au de spus cuvîntul în acest sens, pe de o parte, necesitatea acoperirii sub raportul cercetării și achizițiilor a întregului teritoriu al țării și problematicii de bază a disciplinei, iar pe de altă parte, trăsătura de unire, mereu netulburată, între caracterul utilitar și decorativ al bunurilor aparținînd culturii populare, ca și împrejurarea că manifestările acestei culturi și răspîndirea și frecvența lor se constată cel mai adesea pe arii întinse. De aici și una din explicațiile unității culturii materiale și spirituale populare românești, decurgînd din tradiții de o persistență multiseculară și din condiții relativ similare în care aceasta s-a produs și a răspuns nevoilor sociale. Căile de afirmare și greutatea specifică pe care fenomenele de cultură, genurile creației artistice le-au cunoscut pe un teritoriu dat, individualizările care la un loc reflectă particularități zonale, aparțin de mobilitatea conținutului, mobilitate care însă nu sparge unitatea constatată pe arii ce corespund teritoriului țării.

Conținutul unei instituții muzeale etnografice presupune o bogată problematică către care ne îndreaptă realitățile, cercetările și materialul concret și documentar acumulat și concluzii teoretice prețioase privind istoria poporului. Ne vom referi în continuare la cîteva dintre aceste probleme pe care le considerăm de reală însemnătate pentru perspectiva preocupărilor specialiștilor muzeografi din unitățile de acest gen.

Varietatea căilor de manifestare în cadrul stilului unitar, național, al culturii populare, pornind de la formele mai simple spre cele mai elaborate, oferă indicii dintre cele mai grăitoare cu privire la acțiunea oamenilor de pe teritoriu, veacuri la rînd, la eforturi de natură fizică și

psihică, la spiritul de selecție și de adaptare a cuceririlor moștenite, care a caracterizat poporul în mersul său înainte, sînt în ultimă instanță argumente pentru vechimea acestei culturi pe pămîntul României de azi. Această cultură bogată și originală este o parte componentă, o contribuție la tezaurul culturii umane universale.

În covîrșitoarea lor majoritate, produsele creatorului popular au răspuns unor necesități stricte de muncă și viață. Ele sînt legate, fie de practicarea ocupațiilor, de asigurarea hranei, îmbrăcămintei și locuinței, fie de realizarea unor obiecte de uz și decorative privitoare la desfășurarea vieții în cadrul gospodăriilor, fie și de practici, obiceiuri, credințe etc. De exemplu, jugul, coasa, tiocul pentru gresie, securea, furca de tors și războiul de țesut, vasele, textilele de casă sau piesele de port, construcțiile, nu numai locuința ci și anexele din gospodărie ș.a., deși unelte de muncă sau obiecte de folosință curentă, prezintă deseori intervenții care le conferă pe lîngă valoarea de întrebuințare și valoare artistică.

O incursiune în istoria poporului român, folosind ca material de studiu inventarul de mărturii etnografice, ajutate de cele arheologice, arhivistice, de moștenirea orală etc., demonstrează, cu relief și precizie, trepte ale evoluției, în cadrul cărora cuceririle tehnice, bazate pe caracterul cumulativ al cunoștințelor cîștigate și aplicate din generație în generație (aceasta însemnînd contribuția fiecărui individ și a societății în genere) se împletesc cu o pregnantă preocupare și pentru realizarea artistică a produselor. Bunăoară, uneltele din piatră cioplită și șlefuită (lamele de silex, toporașele înmănușate), ceramica neolitică, între care se distinge ceramica pictată de tip Cucuteni, tehnica și meșteșugul metalelor în unelte, arme, podoabe, arta de a construi la daci, mecanismele și instalațiile puse în mișcare manual, prin forța animală și naturală, diferitele monumente din pămînt, piatră, lemn etc., înmănunchează aplicarea unor formule tehnice și artistice, cel mai adesea inseparabile. Diversele împrejurări ale vieții au decis o mai accentuată concentrare în direcția exprimării frumosului (sărbători, nunți, pregătirea zestrei fetelor, relațiile dintre tineri, spiritul de ospitalitate, alte obiceiuri) fără ca aceasta să însemne infirmarea tezei unei legături permanente între frumos și util, frumosul reprezentînd în acest sens o latură indispensabilă, integrată condițiilor de muncă, de trai și de creație ale poporului.

Consemnam mai sus realitatea unei unități stilistice a bunurilor aparținînd genurilor creației artistice populare (arhitectură, lucru artistic al lemnului, ceramică, țesături și cusături de casă, port, sculptură și pictură, în lemn, respectiv pe sticlă și tencuială ș.a.) care se manifestă într-o varietate remarcabilă de forme și motive decorative. Orizontul și originalitatea concepției decorative la români sînt argumentate de trăinicia, de continuitatea trăsăturilor creației populare, care a menținut selectiv și a îmbogățit permanent registrul mijloacelor de expresie artistică. Studiile comparative, cel mai adesea retrospective, încercate de etnografi, lasă să se întrevadă firul neîntrerupt al continuității culturii. Ceramica populară, unele piese de port, aflate în colecțiile muzeelor noastre de etnografie, permit urmărirea înapoi a liniei tradiției, pînă la începuturile genurilor respective (ceramica neolitică, portul sugerat în reprezentările de pe Tropaeum Traiani de la Adamclisi și de pe Columna lui Traian de la Roma). De la motivele geometrice precumpănitoare în creația artistică populară românească, la cele zoomorfe, antropomorfe, fitomorfe, simbolice, totdeauna cu tendințe și reușite vădite de stilizare, considerînd la justa valoare și caracterul sincretic al artei populare, creatorul popular demonstrează un orizont de observație și cunoaștere tradus în reprezentări remarcabile pe obiecte care sporesc valoarea cuceririlor tehnice, condiționate sau adaptate potrivit necesităților și împrejurărilor concrete ale muncii și vieții. Este interesant de reținut și urmărit însăși faptul că în cadrul aceluiași gen al creației (lemn, textile, ceramică etc.), tipurile, variantele apărute nu se îndepărtează pînă la înstrăinare de modelul ce-l precede și pe care-l dezvoltă creator într-un șir necalculat de reluări și adaptări.

Este cunoscut îndeobște că perioada conturării și afirmării creației tehnice și artistice populare, cu diversificările survenite în timp, pe zone, după contribuția creatorilor și în formele în care au ajuns pînă la noi este perioada feudală, cînd necesitățile vieții societății și-au găsit diferite rezolvări în condițiile economiei naturale închise. Această împrejurare, pe lîngă altele, a avut o însemnătate deosebită pentru reliefarea, consolidarea specificului etnic al culturii noastre populare.

Iată atîtea și atîtea aspecte de conținut care urmează să fie considerate, în parte și laolaltă, atunci cînd ne propunem să traducem în fapt un profil al activității instituțiilor muzeale.

De aici și necesitatea ca specialiștii muzeografi, la locul lor de muncă, să se mobilizeze pentru a da răspunsurile cele mai indicate, în conformitate cu realitățile asupra cărora-și îndreaptă preocupările.

Indicarea profilului în sensul celor de mai sus nu trebuie considerată decît cu valoare orientativă generală, profil de la care de-abia începe adevărata muncă de colaborare ce angajează capacitatea și pasiunea forțelor fiecărei unități.

RÉSUMÉ

L'auteur discute des rapports qu'il y a entre le profil d'un musée et son contenu. Le profil est le programme en perspective, les limites du contenu. Par ailleurs, le contenu, consistant non seulement en objets mais aussi dans les processus concernant l'apparition, le développement, les causes et les effets de ces phénomènes, détermine le choix du profil. L'auteur cite divers exemples dans le domaine de l'ethnographie.

MUZEUL DE ARTĂ ȘI EDUCAȚIA ESTETICĂ A ELEVILOR

MARCELA SĂNDULESCU

Alături de alte cunoscute instituții muzeale din lume, Muzeul de Artă al R. S. România are înscrisă în rîndul preocupărilor sale de primă importanță activitatea educativă pe care o desfășoară diferențiat față de variatele sale categorii de vizitatori, folosind metode corespunzătoare gradului de pregătire al acestora și pornind de la ideea că interesul pentru creația de artă începe de la cunoașterea operei.

Principiul de a forma receptivitatea și gustul artistic încă de pe băncile școlii a călăuzit în mod progresiv activitatea educativă a muzeului, acesta conturîndu-se ca unul din factorii culturali de răspundere în educația tinerei generații, cu rezultate pozitive, corespunzătoare unei munci organizate adresate școlarilor. Dacă la începutul existenței muzeului nostru vizitele elevilor erau mai mult consecința inițiativei cadrelor didactice din școli, rolul Muzeului de Artă fiind mai curînd pasiv, pe măsură ce s-a acreditat mai concret ideea muzeului — centru de cultură, acesta a devenit unul din colaboratorii activi ai școlii. An de an, el reușește să-și spună cuvîntul cu roade mereu mai vii în problema folosirii mai judicioase a timpului liber al elevilor din București, a activităților extrașcolare, menite să ducă la stimularea unor aptitudini, la lărgirea orizontului lor cultural, la mărirea receptivității față de sensurile realizărilor în domeniul artelor plastice. Pentru educația estetică a elevilor, Muzeul de Artă al R. S. România folosește o parte din membrii Secției de studii, documentare și popularizare, a căror calificare de profesori, însoțită de o pregătire teoretică în domeniul istoriei artei și de o bună cunoaștere a operelor din muzeu, constituie premisa principală a eficienței muncii pe care o desfășoară cu elevii. În practica de fiecare zi a acesteia, ei folosesc metode care variază — în cadrul muzeului — de la vizite îndrumate, la prezentări tematice și la lecții practice al căror număr este în creștere de la an la an.

De aceea, orice vizită a unui grup de elevi în Muzeul de Artă, deși cu grijă pusă la punct sub aspect organizatoric și tematic împreună cu profesorul clasei respective, pentru a corespunde stadiului de pregătire a micilor vizitatori, scoate în evidență de fapt tot ceea ce o diferențiază de alte activități legate de școală. Astfel, se urmărește ca venirea la muzeu să reprezinte un eveniment deosebit în viața școlarului, o incursiune, ce va trebui neapărat să se repete, într-o lume altfel decît cea obișnuită, o lume care, adresîndu-se în primul rînd sensibilității, stimulează ivirea emoției estetice.

Alcătuirea grupelor de școlari — sub raportul vîrstei, al pregătirii, al numărului, al timpului pe care-l consacră vizitării muzeului — constituie unul din criteriile diferențierii metodologice în munca de educație estetică a elevilor. Căutîndu-se cu perseverență modalități practice eficace de transmitere a unor date teoretice indispensabile înțelegerii creației plastice, dar mai ales încercînd alegerea momentului potrivit pentru trezirea emoției estetice în sufletul tinerilor privitori, membrii colectivului de îndrumare din Muzeul de Artă au experimentat de-a lungul anilor forme diferite de educare estetică a școlarilor. De la îndrumarea cu caracter general — un prim pas în cunoașterea expunerii permanente a muzeului — s-a mers mai departe la prezentarea acestuia în adîncime, pe etape, de-a lungul unor vizite succesive. S-a folosit concomitent și metoda îndrumărilor tematice, consacrate unor anumite perioade ori personalități prezentate permanent în muzeu sau temporar în expoziții retrospective sau comemorative, cum ar fi, de exemplu, „Pictura anului revoluționar 1848", „Pictura istorică în opera lui Th. Aman", „Plein-air-ismul în pictura românească a veacului al XIX-lea", „Renașterea în Italia", „Curente artistice în arta franceză a secolului al XIX-lea", „Arta orientală în Muzeul de Artă al R. S. România", „Florile în opera pictorului Șt. Luchian", „Războiul pentru independență oglindit în creația plastică românească", „Afișul în opera lui Toulouse Lautrec" ș.a. Toate aceste procedee au reprezentat contribuții remarcabile la îmbogățirea vieții spirituale a tineretului nostru școlar care, în ultimul timp, constituie o cincime din totalul vizitatorilor Muzeului de Artă.

Urmărind ridicarea pe o treaptă superioară a activității de educație estetică a elevilor, Muzeul de Artă a inițiat și experimentează de cîteva luni — prin aceeași secție de studii și documentare — un ciclu de 12 lecții în sala sa de conferințe, pentru elevii claselor a X-a umanistică din liceele de cultură generală, cărora li s-au introdus în programul de învățămînt lecții de istoria artelor. Tematica lecțiilor noastre, gîndită în funcție de această programă analitică, cuprinde unele probleme legate de principalele etape ale dezvoltării artei românești și străine, urmărind înlesnirea înțelegerii operelor de artă din muzeu și — prin extindere — a unei opere de artă în general. Principalele probleme ale acestei tematici sînt „Arta medievală românească", „Arta plastică românească în secolul al XIX-lea pînă la Th. Aman inclusiv", „Arta plastică românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea — N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian", „Arta plastică românească între cele două războaie mondiale", „Arta plastică românească după 1944", „Renașterea în Italia", „Renașterea în afara Italiei", „Barocul italian", „Arta în Spania în secolele XVII—XVIII", „Arta flamandă și olandeză în secolul al XVII-lea", „Principalele curente ale artei franceze în secolul al XIX-lea", „Principalele curente artistice ale secolului al XX-lea".

Prima parte a fiecărei lecții — care se desfășoară în sala de proiecții special amenajată — este consacrată caracterizării generale a perioadei ce intră în discuție. În această primă parte, care durează circa 30 de minute, explicațiile teoretice, expuse sintetic, se sprijină pe proiectarea unor diapozitive color (cca 20), reprezentînd principalele opere de artă din acea perioadă, care nu se pot vedea în muzeu.

Cunoștințele astfel obținute sînt folosite apoi în partea a doua a lecției — care se desfășoară în sălile de expunere — la realizarea unei apropieri pe plan emoțional față de creația artistică originală, care este analizată din punct de vedere plastic.

Școlarului aflat la vîrsta adolescenței, cînd receptivitatea sa este mai mult ca oricînd în viață dublată de sensibilitate, i se deschide astfel una din căile care duc spre înțelegerea raporturilor dintre artă și realitate, către descifrarea diferitelor modalități de exprimare plastică a artiștilor de-a lungul timpului. Tablourile, sculpturile și obiectele de artă decorativă din muzeu, departe de a juca rolul de simpli auxiliari ai unor explicații teoretice, trăiesc prin propria lor frumusețe, izvor de rare satisfacții sufletești și intelectuale.

Această formă a activității de educație estetică a tineretului școlar în Muzeul de Artă al R. S. România a cunoscut pînă acum un ecou larg în lumea elevilor și datorită colaborării pe plan organizatoric cu organele de resort ale Consiliului Popular al Municipiului București, care a urmărit îndeaproape acțiunea de programare a celor 19 licee bucureștene cu peste 1 000 de elevi care participă cu frecvență lunară la lecțiile pregătite și prezentate de îndrumătorii muzeului.

Pentru cît mai buna adaptare a acestor lecții la specificul psihologiei elevilor audienți, s-a făcut apel la un specialist din cadrul Facultății de psihologie, împreună cu care s-au stabilit principiile alcătuirii unor texte, cu ajutorul cărora, pe parcursul lecțiilor, se vor urmări rezultatele obținute.

Pentru a se încadra cît mai logic în ansamblul de preocupări ale elevilor, lecțiile organizate de noi se desfășoară de-a lungul întregului an școlar cu o ritmicitate corespunzătoare problemelor discutate la orele de istoria artelor în școli și numai în funcție de obiectele de artă de care dispune muzeul. Ele au loc în prezența profesorilor de specialitate și a membrilor colectivului de îndrumare din muzeul nostru care discută periodic asupra modalităților de îmbunătățire a lor.

Prezentarea aceleiași lecții pentru toate grupurile de elevi din cele 19 școli înscrise se face de către un singur lector, care are astfel posibilitatea de a sesiza reacțiile variate stîrnite în rîndul audienților de tratarea aceleiași probleme de artă.

Coloana lui Traian. (Vedere generală). A fost inaugurată la 12 mai, 113 e.n., în prezenţa lui Traian.

COLOANA LUI TRAIAN

FLOREA BOBU FLORESCU

Problema „aducerii" Coloanei la București s-a pus cu insistență încă de acum aproape 80 de ani. La 1888, numărul 4 al „Gazetei Bucovinei" a publicat următoarea notiță: *„În centrul grădinei Episcopiei (azi, scuarul din fața Atheneului) se va instala Coloana lui Traian, lucrată după modelul celei din Roma".*

„Se știe că este o lege în privința aducerii unei reproducții după Columna lui Traian, prezentată la Cameră de dl. V. A. Ureche, cînd era ministru al Instrucțiunii Publice".

Și totuși abia pe data de 16 februarie 1967, o delegație alcătuită din prof. Virgil Vătășanu, membru corespondent al Academiei R. S. România, în calitate de șef al acesteia; Anastase Anastasiu, dir. adj. al Muzeului de Artă al R. S. România; Hadrian Daicoviciu, conferențiar universitar și subsemnatul, a plecat la Roma spre a duce tratative finale în vederea transferării în țară a copiei Coloanei lui Traian. Copia a fost executată în preajma celui de-al doilea război mondial, sub conducerea profesorului Emil Panaitescu. Piesele — copii constînd din 125 de bucăți cu scene narative, 39 bucăți înfățișînd baza Coloanei, capitelul și soclul statuii, o piesă reprezentînd un vultur de colț al soclului, ca și 5 lăzi cuprinzînd macheta parțială a monumentului, executată de arh. Italo Gismondi, se aflau în trei puncte diferite: în depozitele subterane ale Forumului, în curtea interioară a Vaticanului și în Muzeul din E U R. Ambalarea, efectuată de către firma specializată Montenovi, s-a realizat, în cîteva luni în condițiuni optime. Piesele au fost încărcate într-un tren special, între 18 și 30 mai 1967. Pe data de 30 mai garnitura specială a trenului, constînd din 18 vagoane, a pornit spre țară. Eșalonul care conținea prețioasele pietre a sosit la București în stare perfectă, pe data de 4 iunie. Fiind singurul membru al delegației, rămas pînă la încheierea definitivă a lucrărilor de ambalare și la expedierea trenului din stația San Lorenzo, am avut prilejul de a face observații amănunțite asupra pieselor și a le fotografia.

Coloana lui Traian ca și Monumentul de la Adamclisi n-au încetat o clipă — începînd din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea — să fie un obiect permanent de discuții. Au revenit mereu probleme legate de decorul arhitectonic al Coloanei, de geneza acestui gen de monument, de individualizarea scenelor etc. Complexitatea acestui monument și lipsa documentelor scrise clasice vor constitui piedici reale la rezolvarea definitivă a unora din problemele care s-au ridicat.

Coloana este considerată ca o operă de artă originală, specific romană, care nu-și găsește antecedente în lumea greacă (Becatti). Este vorba într-adevăr de un monument de artă impunător, a cărui originalitate trebuie înțeleasă sub aspect arhitectonic, decorativ și narativ. Prin arhitectură și decor, Coloana interesează direct cultura universală, iar prin scenele narative, ea aparține istoriei poporului roman și, deopotrivă, istoriei unui popor care avea să ia naștere ca urmare a victoriei figurate, a înfrîngerii dacilor: istoria poporului român. Căci, întocmai ca și monumentul de la Adamclisi, înălțat de Traian cu patru ani mai înainte, după înfrîngerea dacilor, Coloana de la Roma narează și ea același eveniment al supunerii Daciei.

Coloana, realizată din marmură de Carara, este alcătuită din mai multe registre, fiecare cu un program propriu. Primul, constînd dintr-un soclu rectangular care poartă inscripția, este înveșmîntat pe toate suprafețele cu trofee; al doilea, care se înalță pe un soclu dintr-o jerbă din frunze, este coloana propriu-zisă.

Elementul nou al coloanei, în raport cu alte monumente ridicate în forme similare, îl aduce tocmai acest al doilea registru pe care se înscrie un fir neîntrerupt al narațiunii, redat prin scene care urcă în spirală. S-a crezut că ideea firului continuu imită un sens al vrejului natural al plantelor care decorau coloanele expuse în locuri publice, transpus acum în sculptură. Dar observarea atentă a fîșiei cu relief a arătat că este vorba de o altă concepție. Artistul, care avea să îndeplinească rolul de cronicar în redarea narațiunii continue printr-un relief în spirală, a plecat de la ideea desemnării pe o bandă separată a narațiunii și a aplicării acestei povestiri grafice pe coloană, prin simpla înfășurare. Că această cronică, cu un început și un sfîrșit, pare virtual lucrată separat și expusă în jurul coloanei, reiese cu ușurință. Într-adevăr, la extremitatea superioară, sub capitel, înfășurarea coloanei cu banda narativă în relief spiralat încetează brusc, pentru ca fusul coloanei să se continue în sus, canelat, ca la orice coloană. De unde rezultă că rațiunea pentru care s-a executat relieful a fost cu precădere sugerarea unei acțiuni continue a evenimentelor din cele două războaie dacice. Asemenea uzanțe de a se înfășura, în succesiune, elementele componente ale unui eveniment unitar în sine, erau deja în uz la romani, dar la alte proporții.

Campaniile împotriva dacilor în cele două războaie au constituit pentru sculptorul narator un eveniment istoric compus din două etape net diferențiate. Victoria simbolizată printr-o femeie care scrie *„victoria"* pe un scut, fiind încadrată de două trofee, marchează sfîrșitul primului război, iar actele de supunere și paci-

Danubius — zeitate protectoare a ostaşilor romani care trec Dunărea.

Un captiv dac adus în faţa lui Traian.

ficare a ţinutului cucerit, terminarea celui de-al doilea război dacic. Relieful spiralat, care înconjoară de 23 de ori fusul coloanei, cuprinde 155 de tablouri şi cca 2500 de figuri, evoluează aidoma unui papirus, cu o rară bogăţie de scene înscrise pe el, având o lungime de peste 200 m. una profilată, imediat sub statuie, care se înscrie într-un trunchi de con.

Registrele enumerate însumează o înălţime totală de 42,78 m (datele parţiale: 5,37 m înălţimea soclului rectangular de la bază cu panouri decorate cu trofee şi purtător de ins-

Un pileat dac, venit ca sol, a îngenuncheat în faţa lui Traian.

Al treilea registru constă dintr-un capitel decorat cu elemente specifice epocii lui Traian.

Ultimul registru este alcătuit din soclul şi statuia lui Traian, înlocuită în evul mediu cu cea a Sfîntului Petru de către Papa Sixtus V. Soclul acesta oferă o parte cilindrică simplă şi cripţie; 0,86 m înălţimea inelului de deasupra soclului; 0,82 m înălţimea soclului redat sub formă de jerbă al Coloanei; 29,77 m, adică 100 picioare romane, înălţimea Coloanei propriu-zise, cu decorul scenic spiralat în relief, inclusiv capitelul; 4,66 m înălţimea soclului

statuii în care își face ieșirea și scara din interiorul Coloanei; 2,97 m înălțimea probabilă a statuii.)

Trecerea de la un nivel la altul se face prin schimbarea planului, în ordinea deja cunoscută în suprapunerile de planuri în operele arhitectonice.

Analiza concepției arhitecturii, care stă la baza proiectului Coloanei, reflectă din plin spiritul creator al marelui arhitect Apolodor din Damasc. Istoricii de artă clasică susțin că această operă se leagă de mediul artistic al epocii, care excela printr-o abundență decorativă arhitectonică ce-și precizase trăsăturile fundamentale după anul 100. În felul acesta proiectantul Coloanei își compune opera indisolubil legată de decorul arhitectonic specific, înfloritor, de sub Traian. Tendințele artistice ale începutului secolului al II-lea și-au găsit o polarizare în geniul creator al artistului grec stabilit la Roma.

Inscripția Coloanei a dat naștere la o serie de comentarii, din cauza laconismului ei, care permite interpretări diferite.

Înălțimea Coloanei, după una din interpretările inscripției, este pusă în legătură, fie cu mormanul de trofee și prăzi de război dacice — mons armorum — de 100 de picioare, fie cu înălțimea muntelui vecin, care a trebuit să fie săpat pentru ca să se facă loc pentru crearea Forului lui Traian.

Cea de-a doua ipoteză însă nu mai poate rezista.

Coloana, inițial, a fost concepută cu trei semnificații: cenotaf pentru Traian, celebrarea victoriei asupra dacilor, un monument care îl glorifică pe împărat.

S-a dovedit că locul rezervat pentru urna funerară din soclul coloanei a fost prevăzut inițial. Că este vorba de o celebrare a victoriei asupra dacilor, aceasta reiese din modul în care este condusă narațiunea. Faptul că după al șaselea consulat, Traian este reprezentat pe monede în lorică, este dovada clară că această Coloană îl glorifică pe împărat. Evenimentele celebre ale războaielor dace realizează prin relieful spiralat o legătură între urnă și statuia împăratului din vîrful Coloanei.

Basorelieful Coloanei este foarte jos, tăiat în conture care urmăresc efecte. Un spirit de umanism străbate întreaga narațiune a reliefului, evitîndu-se scenele de atrocități. Desenatorul și sculptorul arată pietate față de învinși, acordă asistență răniților, iar cadavrele apar ca elemente în compoziție, fără să împrăștie groază.

Plastronul superb al scuturilor, „broasca", este un accent major din măreția compoziției pe care o realizase artistul. Împăratul apare adeseori, uneori în veșminte speciale, în calitatea lui de Pontifex Maximus. Scena sacrificiului se repetă, în linii mari, stereotip. De altfel, întreaga compoziție este alcătuită din tablouri cu scene care se pot grupa în cîteva tipuri avînd cîteva variante, după împrejurările în care acționau atît romanii cît și dacii.

Timpul scurs de la terminarea celui de-al doilea război dacic pînă la executarea Coloanei a fost suficient pentru ca să apară atenuată povestirea încleștărilor crunte dintre romani și daci. Scena ultimă, în care se arată un ținut pacificat, confirmă din plin această ipoteză. Pe de altă parte, trebuie să remarcăm faptul că Traian apare într-un veșmînt foarte simplificat. Nicăieri, pe Coloană, Traian nu este reprezentat într-un costum pe care-l întîlnim pe moneda epocii, în care Traian este redat ca pe metopa inv. XXVIII (inv. nr. 6) a monumentului de la Adamclisi.

Este de mirare că pe un monument care s-a înălțat în fața și sub ochii lui Traian s-au simplificat atît de mult lucrurile. Dar aceasta este realitatea. Ceea ce însemnează că intenția artistică de care era animat decoratorul l-a convins într-atîta pe Traian, că acesta a renunțat la costumul în lorică.

Efectul produs de Coloană în antichitatea romană a fost atît de puternic încît alte coloane, cea a lui Marc Aureliu de la Roma, din secolul al II-lea, și cele ale lui Teodosiu și Arcadiu de la Constantinopol, una din anul 386 și alta din anul 401, au imitat servil, uneori scenă cu scenă aproape, opera lui Apolodor. Nici epoca modernă a secolului al XIX-lea nu a fost scutită de o imitație a Coloanei: Napoleon ridicînd una la Paris, în piața Vendôme. Studiul Coloanei în viitor va duce la clarificări multiple.

Este evident faptul că deschiderea muzeului Coloanei va prilejui studiile cele mai variate, privind detaliul luptelor, compoziția scenelor, valoarea lor artistică, specificul elementelor de cultură romană și dacică etc., de o amploare cum nu se mai cunoaște pînă în prezent, datorită faptului că nici un alt popor nu este atît de interesat în cunoașterea acestei măreți opere de artă ca poporul nostru. Și aceasta este de la sine înțeles fiindcă nici un alt popor din lume nu cunoaște prima sa pagină de istorie consemnată într-o cronică de amploare, scrisă în piatră, ca poporul român, care are această pagină redată în două cronici similare: Monumentul de la Adamclisi și Coloana lui Traian.

MUZEUL REGIUNII PORȚILOR DE FIER
(Turnu Severin)

AL. BĂRCĂCILĂ

S-a născut și a crescut din ceea ce a putut ieși la iveală de sub noul oraș Turnu Severin, din cuprinsul județului Mehedinți și, prin înțelegerea oamenilor de bine, a putut trece și peste tulburarea și distrugerile a două războaie mondiale.

În decembrie 1910 Comisiunea Monumentelor Istorice m-a găsit indicat să fiu membru corespondent al ei.

Pe marginea terasei grădinii publice a orașului Turnu Severin și într-o solidă îngrădire a interiorului turnului de nord-est al cetății medievale a Severinului, se păstrau parte din monumentele descoperite de Gr. Tocilescu cu prilejul săpăturilor sale din 1896 la castrul Drobetei și al cercetărilor sale din împrejurimi; între acestea a fost și masivul monument funerar al familiei veteranului Julius Herculanus, găsit la Schitul Topolnița.

Am avut ca prețioși colaboratori pe colegi profesori și pe elevii cu care, la 3 mai 1912, am înființat „Muzeul Istoric al Liceului Traian", în al cărui local aveam la dispoziție două camere și culoarele. Aci a rămas pînă în 1926, cînd și-a găsit suficient spațiu în noua clădire de lîngă castru, liberînd culoarele liceului de inscripțiile așezate acolo.

La 3 aprilie 1914 atrăgeam atenția primăriei orașului că la „lucrările de înfrumusețare" de la cetatea Severinului se acoperă ziduri vechi și se scot materiale din capelă pentru construirea de ziduri noi. Se trăsese și o conductă de apă în vederea folosirii platoului ca teren de patinaj.

Împrejurările care mi-au dat prilejul descoperirii capelei cetății le comunicasem Comisiunii Monumentelor Istorice prin amănuntitul „Raport despre starea monumentelor din Turnu Severin", apărut în Buletinul Comisiunii din

anul VII/1914, p. 139—142. Am dat acolo între altele, planul capelei şi inscripţia de dedicaţie a Col(oniei) Sept(imia) Dr(obetae) pentru împăratul Caracalla [1].

Răgazul neutralităţii noastre de doi ani din primul război mondial ne-a priit pentru sporirea colecţiilor muzeului, dar apoi, Severinul fiind atît de expus bombardamentelor flotei dunărene duşmane, parte din colecţiile muzeului a fost trimisă, împreună cu arhiva liceului, la Strehaia.

La înapoierea din băjenie, am făcut să se imprime la 23 octombrie 1919 un nou apel de colaborare. Vestind reînceperea activităţii muzeului, arătam că duşmanul a distrus şi aci, fără să poată seca izvorul de viaţă, şi că sperăm să ne revie de la Strehaia ceea ce s-a putut salva.

A urmat numirea mea ca director al liceului şi alegerea ca preşedinte al comitetului şcolar. În programul de realizări fixat în 1919 a intrat în primul rînd construirea unui local pentru internat şi muzeu.

O schimbare la direcţia liceului nu m-a putut abate de la grija şi răspunderea pentru soarta muzeului şi pentru conservarea monumentelor istorice, iar comitetul şcolar, urmărind realizarea programului din 1919, a dobîndit pentru construirea localului internatului şi muzeului [2] terenul de alături de castru.

Rechemat în 1922 la direcţia liceului, s-a început construirea clădirii de lîngă castru, după proiectul lucrat la Ministerul Învăţămîntului, cu o modificare la partea centrală a faţadei propusă de arhitectul State Ciortan, fost elev al liceului.

În acest demisol şi-au găsit loc, la faţadă, patru ateliere cu maiştri, alături de care au lucrat elevii. Cel de tîmplărie a confecţionat întregul mobilier al internatului şi al muzeului, din belşugul de lemnărie de brad şi de stejar acordată de Ministerul Domeniilor [3]. Atelierul de împăiat a dat muzeului marea colecţie a secţiunii de ştiinţe naturale, instalată în marele salon de la etajul corpului nordic.

Cercetări şi săpături arheologice în cuprinsul şi împrejurimile oraşului, între altele cele de la castru şi de la cetatea Severinului, descoperirea străvechii mănăstiri Coşuştea-Crivelnic, ca şi săpăturile arheologice de la staţiunile preistorice din ostrovul Şimian, ostrovul Corbului, Ostrovul Mare [4], au adus bogate şi preţioase materiale clasate la secţiunile respective. La acestea s-a adăugat descoperirea termelor, la care am fost siliţi de proiectul primăriei de a trasa un bulevard care să treacă peste ruinele palestrei lor, acoperită de pămînt, dar evidente prin capetele unor masive construcţii de la marginea pantei dinspre Dunăre [5].

În marele salon de la parterul corpului nordic şi-au găsit locul trei secţiuni: preistorie, istorie antică şi numismatică — indiciu încă de pe atunci de carecare strîmtorare. Secţiunea de arheologie medievală a fost plasată parte în salonul cu balcon din faţa clădirii, parte în salonul secţiunii de ştiinţe naturale. În alte două camere au fost rînduite secţiunile de etnografie şi de istorie românească cu materialele aferente dar foarte variate: manuscrise, vechi tipărituri, odoare, picturi bisericeşti etc.

Culoarele clădirii au fost împodobite cu mulaje în gips de pe vechi inscripţii bisericeşti şi de pe lespezi funerare, ca cea a lui Lupu Buliga, ctitorul schitului Topolniţa.

Clădirea spaţioasă a fost mult solicitată şi parţial variat folosită de alte instituţii. În anul 1926, cînd abia se instalaseră internatul liceului şi muzeul, Ministerul Învăţămîntului cedează localul Şcoalei normale de fete, deşi aceasta avea, în curs înaintat de construcţie, localul ei propriu în faţa stadionului liceului. Numai cu luptă la Minister, unde m-am prezentat cu un manifest imprimat în 1000 de exemplare *Un atentat cultural*, Şcoala normală de fete a trebuit să se mulţumească cu o parte din local, rămînînd pe loc muzeul şi internatul liceului.

În cele din urmă, liceul nemaiavînd demult acolo internat, fosta lui parte de local a fost cedată temporar Şcoalei medii de fete, al cărui local fusese distrus de bombardamentul aerian din aprilie 1944, şi care, avînd să dobîndească un alt local, cel de lîngă castru rămîne destinat Muzeului Regiunii Porţilor de Fier, ca singurul indicat a-l păstra în întregime.

Asupra acestui muzeu, distinsul arheolog al Olteniei romane, D. Tudor, afirmă că *„a luat fiinţă în mod oficial în 1912 cu piesele aflate în colecţiile fostului liceu Traian şi cu obiectele rămase de pe urma săpăturilor mai vechi"* („Drobeta" Ed. Meridiane, 1965, p. 44).

E adevărat că la 3 mai 1912 întocmisem muzeul în clădirea liceului cu tot ce se găsise pînă atunci (vezi raportul nostru despre starea monumentelor din Turnu Severin, apărut în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", anul

---

[1] Interpretarea acestei inscripţii şi a două mari postamente de lîngă creasta de sus, în dreptul capelei, destinate unor proiectate statui pentru Septimiu Sever şi Caracalla, am dat-o în SCIV/4, tom. 16/1965. Postamentele au fost lăsate aproape intacte de medievali.

[2] Şi în raportul meu apărut în Bul. C.M.I. an. VII/1914 cerusem ca Comisiunea să obţină fonduri de la Ministerul Învăţămîntului pentru construirea unui local propriu muzeului şi pentru îngrădirea castrului.

[3] Mulţumită intervenţiei academicianului G. Ionescu-Siseşti, fost elev al liceului, s-au dobîndit: a) lemnul de ars cărămida, în regie; b) steior din pădurile de către Gura Motrului, care s-a tăiat în blănî la firizele din Strehaia; c) un parchet de pădure de brad de la izvoarele Lotrului, unde m-am deplasat spre a-l preda societăţii „Carpatine" în schimbul cantităţii convenite de lemn de brad gata fasonat.

[4] În „Dacia", I, 1924, p. 280—296, a apărut articolul meu *Antiquités pré et proto-historiques des environs de Turnu-Severin*; iar catalogul secţiunii preistorice a muzeului, alcătuit din însărcinarea Comisiunii Monumentelor Istorice de către D. Berciu, a apărut în „Materiale arheologice privind istoria veche a R.P.R.", vol. I, 1953, p. 589—693.

[5] Plugul cu motor începînd să scoată la iveală părţi din construcţiile palestrei, a provocat, la intervenţia preşedintelui Comisiunii Monumentelor Istorice, ordinul Ministerului de Interne pentru oprirea realizării proiectatului bulevard.

Descoperirea termelor am făcut-o cu asidua asistenţă a tov. Ion Berciu, acum la muzeul din Alba Iulia.

VII, fasc. 31, p. 131—142). Le rînduisem pe culoare, în locul armelor cu care elevii defilaseră în anul 1906 în faţa palatului regal. Apoi treptat, directorul liceului mi-a pus la dispoziţie două camere. Nici vorbă de alte colecţii ale liceului; la sosirea mea în Turnu Severin, în septembrie 1907, n-am găsit la liceu decît două dispozitive de stejar cu monede şi medalii, aflate acum la Muzeul Regiunii Porţilor de Fier. Aceasta a fost realitatea.

Tot pentru respectul realităţilor, mai e de mirat cum i se pare că *„podul a stat în picioare pînă la evacuarea Daciei, restaurîndu-se mereu"* (ibidem, p. 32). Dar e uşor de înţeles că atari restaurări ar fi fost tot atît de dificile ca şi prima lui construire, ar fi reclamat o serie de Apollodori şi istoria ar fi păstrat, desigur, dovezi despre efectuarea lor.

Dar nu acesta a fost primul muzeu înfiinţat în Turnu Severin; el a fost precedat de cel înfiinţat de institutorul V. Demetrescu, fratele mai mare al doctorului Constantin Demetrescu-Severeanu, căruia îi dedică *Istoria oraşului Severin*, operă precedată, în 1882, de *Geografia judeţului Mehedinţi*, iar în 1881 de broşura *Muzeul Severinului*[4].

Pentru preţioase precizări citîm din el numai următoarele:

1) *Statuia de piatră de aproape 2 m găsită pe la 1865 la Halînga, fără cap; a fost adusă în grădina publică. Alta identică s-a găsit la Gornoviţa, plaiul Cloşani, la nişte morminte numite „idoleşti"*[5].

Pe cea de la Halînga, am fixat-o pe o placă de beton. E desigur a unei împărătese, probabil din secolul II.

Sînt de cercetat „mormintele idoleşti" din Gornoviţa.

2) *La facerea şoselei către port s-a găsit fragmentat un coşciug de plumb, care, reconstituit, avea lungimea de 2 m, lăţimea de 1/2 m, grosimea de 1 cm. În el au fost două brăţări de aur foarte subţiri şi o cutiuţă de plumb, ermetic închisă, lungă de 25 cm, înaltă de 15 cm, cu o falcă cu cîţiva dinţi. A fost mormîntul unei femei*[6].

RÉSUMÉ

L'auteur de l'article y expose les étapes par lesquelles a été réalisé le Musée des Portes de Fer, de Turnu-Severin.

Fondé en mai 1912, il a été installé d'abord dans le local du lycée Traian, sur les couloirs et dans deux chambres mises à sa disposition par le directeur du lycée.

Aboutissant en mai 1926 à réaliser la grande construction située tout près du CAMP romain (fig. 1), l'auteur y a exposé les monuments historiques — en grande partie epigraphiques — la richesse des trouvailles historiques et préhistoriques faites dans la ville, dans l'ancien districte de Mehedinţi et sur les îles du Danube, ainsi que le matériel ethnographique, de sciences naturelles, etc., de la région.

[4] V. Demetrescu, *Istoria Oraşului Severin*, Severin, 1883, vezi p. 50 şi 73.

[5] Ibidem, p. 79.

[6] Ibidem, p. 86—88. Institutorul V. Demetrescu ar merita o dare de seamă mai amplă a întregii sale opere.

MUZEUL MINERITULUI DIN PETROŞANI

ION POPOROGU,
MIRCEA MUNTEANU

Unul din nenumăratele plaiuri minunate ale „Mioriţei" pe care le-a descris Al. Vlahuţă în „România pitorească", impresionat de frumuseţea lor — este Depresiunea Petroşanilor, despre care spunea: *„Nicăieri n-am văzut desfăşurate cu atîta măiestrie în acelaşi cadru cele trei mari podoabe ale pămîntului: munţii, pădurile şi apa ca în trecătoarea aceasta spre Petroşani"*. În subsolul acestei depresiuni cu asemenea frumuseţi naturale se găsesc şi mari bogăţii de cărbune, formate de-a lungul erelor geologice. Despre bazinul carbonifer al Văii Jiului cu frumuseţile şi bogăţiile sale, cu istoricul, cu oamenii şi munca lor, vorbesc materialele celor şapte săli, elegante, cu o linie modernă, ale Muzeului minerităului deschis de curînd la Petroşani.

În prima sală, încadrată de fotografii ce reprezintă pitoreşti peisaje, veşnic puncte de atracţie pentru iubitorii de frumuseţi naturale, se află harta Văii Jiului cu perimetrele miniere, mine în exploatare la 11 iunie 1948, mine puse în exploatare după naţionalizare, în construcţie, în perspectivă, termocentrale, industrii forestiere, industria textilă, staţii de ameliorare şi brichetare a cărbunelui — imagine a trecutului, prezentului şi viitorului ramurilor industriale din întreg bazinul carbonifer al Văii Jiului.

Sala a doua este rezervată tehnicii miniere din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pînă în anul 1918. Vitrinele, cu un bogat material referitor la formarea cărbunelui în Valea Jiului, oferă vizitatorilor, în mod sugestiv, posibilitatea de a vedea succesiunea stratelor (culcuş, productiv, acoperiş), prin eşantioane. Această bogăţie a pămîntului Văii Jiului a fost cunoscută şi folosită încă din veacurile trecute, cărbunele fiind întrebuinţat la început de meşteşugarii băştinaşi. Prezenţa cărbunelui a fost semnalată în deceniul al IX-lea al secolului al XVIII-lea, cînd oştile otomane au fost oprite la Vulcan de către generalul austriac London, sfătuit de localnici să aprindă o masă mare de cărbuni. Pentru punerea în valoare a acestei bogăţii era necesară forţa de muncă. Avînd în faţă o hartă ştiinţific şi sugestiv executată, vizitatorul poate să-şi dea seama de creşterea forţei de muncă în Valea Jiului, de etapele populării acestei depresiuni pînă la 1850.

Frumuseţile, bogăţiile solului şi subsolului, dările numeroase şi mari la care erau supuşi locuitorii satelor apropiate, sau ceva mai îndepărtate de Valea Jiului, de către dominaţia străină, au făcut ca o masă de oameni să le părăsească şi să se stabilească în această depresiune încă de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, astfel ajungîndu-se la o relativă creştere a numărului locuitorilor. Populareа se va accelera o dată cu exploatarea primitivă a cărbunelui şi astfel Valea Jiului începe în prima jumătate a secolului trecut o nouă etapă în istoria ei. Începînd cu anul 1840 fraţii Hoffmann, Carol Mederspach etc. deschid primele mine (Petrila, Dîlja).

Cu Societatea braşoveană de mine şi cuptoare, dar şi datorită cererii sporite de cărbune, se trece de la exploatarea la suprafaţă a minelor, la deschiderea lor, săparea puţurilor şi a galeriilor fiind ilustrate prin fotografii, machete ş.a. Datorită existenţei forţei de muncă oferită de populaţia autohtonă, deşi se foloseau maşini cu abur în Valea Jiului, în deceniul al VIII-lea al secolului al XIX-lea, exploatarea cărbunelui s-a bazat aproape în exclusivitate pe unelte de muncă manuale. Acestea se află expuse în cîteva vitrine din această sală (ţiu, fistău, sfredele de diferite tipuri şi mărimi, ventilator manual pentru aeraj parţial, aparat de protecţie în zone viciate, bodincă pentru cărat apă potabilă în mină, ferăstrău cu arc, secure, stufar, secure pentru lucrări de susţinere etc.), de asemenea pentru ilustrarea transportului cărbunelui, vizitatorul poate vedea un troc, iar în fotografie şi schiţă — primul funicular din Valea Jiului.

Fondul muzeal expus în sala a treia prezintă tehnica minieră între anii 1918—1944. Dominaţia monopolurilor autohtone şi străine în Valea Jiului după 1918 a avut urmări şi asupra dezvoltării industriei extractive, care, cu tot saltul făcut faţă de perioada de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a fost menţinută într-o insuficientă dezvoltare tehnică şi economică. Graficele din această sală arată numărul mare de ore pe care le prestau muncitorii minieri, nenumăratele accidente de muncă, multe din ele mortale, din cauza goanei mari după cîştig a capitaliştilor.

Sînt expuse cîteva fotografii care prezintă incinta unor vechi mine din Lupeni („Victoria" şi „Ileana"), schiţe prin care se redau metode de exploatare minieră, unelte şi maşini miniere folosite la tăiat, perforat, transport, aeraj, salvare etc., o colecţie de ţiuri, perforatoare, sondeză manuală, avansator manual, haveze, ferăstrău Flottmann, compresoare, ventilatoare, diferite tipuri de aparate de salvare şi pulmotori, o colecţie de lămpi miniere şi altele de depistat metanul etc., precum şi documente privind constituirea Societăţii Petroşani.

Următoarele trei săli cuprind mărturii (fotocopii, facsimile, note, telegrame, majoritatea inedite) despre principalele momente din lupta maselor muncitoare din Valea Jiului împotriva asupririi sociale şi naţionale. Viaţa grea pe care o duceau minerii din cauza cruntei exploatări capitaliste i-a determinat să pornească la luptă încă din 1874, cînd a avut loc prima grevă cunoscută a minerilor din Valea Jiului, căreia i-au urmat apoi numeroase altele, printre care de o deosebită importanţă au fost grevele din 1906, 1916 şi 1918, ilustrate în muzeu.

Alte materiale vorbesc despre lupta muncitorilor minieri din Valea Jiului pentru desăvîrşirea unităţii naţionale (1 dec. 1918), despre solidarizarea muncitorilor minieri din Valea Jiului cu greva generală din octombrie 1920. De asemenea, vizitatorul face cunoştinţă cu documente care oglindesc activitatea P.C.R. în Valea Jiului, în perioada iulie-septembrie 1921 şi perioadele următoare, cu materiale din perioada anilor 1922—28, 1929—33, referitoare la condiţiile grele de muncă şi viaţă şi la lupta împotriva asupririi capitaliste.

O întreagă sală cuprinde materiale legate de greva minerilor de la Lupeni din august 1929. Sînt imagini vii, fotografiate, scrise, care vorbesc despre cauzele izbucnirii grevei, desfăşurarea ei şi deznodămîntul tragic. Este expus un extras din ziarul „Adevărul" din 9.VIII.1929, care relatează înmormîntarea victimelor de la Lupeni printre baionete, un tablou al locuitorilor decedaţi la 6 august 1929, raportul postului de jandarmi care atestă masacrul din curtea uzinei electrice şi o fotografie a coşului din curtea uzinei electrice, pe care se văd şi astăzi urmele gloanţelor care au ciuruit trupurile minerilor.

Într-o vitrină sînt expuse documente prin care scriitorul Panait Istrati demască masacrul de la Lupeni, alături de o fotografie din timpul vizitei sale la Lupeni. Puternicul ecou internațional pe care l-a avut greva din august 1929 este marcat prin cîteva facsimile din ziarele vremii („Berliner-Tageblatt", „Manchester Guardian" etc.). Panourile următoare cuprind fotocopii și fotografii care înfățișează sărbătorirea zilei de 1 Mai în Valea Jiului, comemorarea lui Karl Marx la Aninoasa, solidarizarea minerilor cu eroicele lupte ale ceferiștilor și petroliștilor din 15—16 februarie 1933, generalizarea în Valea Jiului a grevei din 1941 izbucnită la Petrila. În mijlocul sălii, într-o vitrină, sînt expuși doi ciucuri de la steagul organizației P.C.R. din Petrila, îngropat împreună cu alte materiale de partid, ca urmare a regimului de teroare din septembrie 1940, scrisori din lagăre și închisori, obiecte lucrate de comuniștii din Valea Jiului închiși la penitenciarul din Caransebeș, în anii dictaturii militaro-fasciste.

Ultima sală prezintă dezvoltarea tehnicii miniere în anii puterii populare, în Valea Jiului, ca expresie a politicii P.C.R. privind industrializarea socialistă a țării.

În sală se găsesc grafice (investiții în industria carboniferă între 1949—1970, producția de cărbune în Valea Jiului, începînd cu anul 1949), schemele diferitelor instalații și motoare, ventilatoare etc., harta exploatărilor miniere modernizate la zi, fotografii (termocentrala de la Paroșeni, preparațiile de la Petrila și Coroiești, laboratorul S.C.S.M. ș.a.), frumoase machete (cîmpul minier Livezeni, incinta viitoarei mine din Livezeni, turn de extracție cu mașina multicablu în construcție la Uricani etc.), metode de exploatare din care unele inițiate în Valea Jiului ș.a.

Organizarea științifică a muzeului îl ajută pe vizitator să cunoască întreaga evoluție a tehnicii miniere din Valea Jiului, precum și viața socială a muncitorilor minieri.

Muzeul mineritului este și un omagiu adus minerilor, celor ce scot la lumina zilei „diamantul negru" atît de necesar industriei noastre socialiste.

RÉSUMÉ

L'article présente les thèmes du nouveau Musée des Mines, récemment inauguré à Petroșani, et plusieurs aspects de l'exposition.

Le musée contient également un historique de l'exploitation charbonnière dans la Vallée du Jiu, de la technique minière, des luttes révolutionnaires des mineurs contre l'exploitation capitaliste, ainsi que la situation actuelle et les perspectives de développement de cette industrie.

DOUĂ ICOANE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVII-lea

ALEXANDRU EFREMOV

În sălile de Artă veche românească din Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România se află expusă o frumoasă și interesantă icoană a „Maicii Domnului cu Isus copil în brațe" de tip „Hodighira", care provine de la biserica fostei mănăstiri Pîngărați, la jumătatea drumului dintre Piatra Neamț și Bicaz. În cursul cercetării comparative a patrimoniului secției, au fost „regăsite" [1] la locul de proveniență a icoanei noastre alte două icoane de o concepție și factură cu totul deosebite, care permit să privim icoana din muzeul nostru dintr-un nou unghi.

La catul superior al bisericii în forma actuală din 1642 [2], în dreapta și stînga intrării din pridvor în naos, se află două icoane ce se

[1] N. Iorga, în succintul său articol *„Vechi arte moldovenească în ținutul Neamțului"*, apărut în Buletinul Comisiunii Monumintelor Istorice din 1939, p. 14, pomenește printre altele și aceste icoane, fotografiile fiind la p. 5 și 8.

[2] G. Balș, *Bisericile Moldovenești din veacul al XVI-lea*. București, 1928, p. 180—188.

deosebesc prin concepția și factura lor: una, reprezentînd pe Isus tronînd, avînd pe laturi pe inter cesori (Deisis), alta pe Maica Domnului, pe tron, cu Isus copil în brațe, ce binecuvîntează cu dreapta, în stînga ținînd un rotulus. Iconografia, factura, coloritul celor două icoane pledează pentru atribuirea lor unuia și aceluiași artist, format la o școală de bune tradiții, dotat cu remarcabile calități artistice.

Iconografia și dimensiunile lor (80 × 55 × × 4 și 79,8 × 55,1 × 3,5) ne îndreptățesc să afirmăm că inițial au avut funcția de icoane împărătești. Suportul fiecărei icoane format dintr-o singură scîndură (probabil lemn de tei), fără traverse, este acoperit pe spate cu o preparație albicioasă. Pe față, grundul, pe care se așterne stratul pictural realizat în culori de tempera, este destul de gros și de bună calitate.

Toată suprafața pictată este actualmente acoperită cu un strat de murdărie ce împiedică o bună vizionare, numeroase ciobituri de grund și culoare afectează în special marginile.

Ambele icoane au pe margini, pe locul ramelor în relief plat lăsat din grosimea blatului, un ornament sculptat, stucat și aurit, format din baghete în formă de funie răsucită, rezultat din grosimea scîndurii și nu aplicat. Lateral, ancadramentul în formă de funie răsucită este dublu și creează un spațiu îngust, ca o bandă verticală pe toată înălțimea lucrării, lată de 9 cm, în care, conform unor tradiții și practici mai vechi, apar cîte douăsprezece busturi de sfinți. În icoana cu Isus tronînd sînt redați doisprezece apostoli și evangheliști, iar în cea cu Maica Domnului doisprezece dintre profeții Vechiului Testament, ce au prezis într-o formă sau alta zămislirea miraculoasă a lui Christos.

Fondul ambelor icoane este ocru, iar ancadramentul și nimburile personajelor sînt aurite. Inscripțiile sînt în limba slavă veche, pictate în culoare neagră, indicînd numele fiecărui personaj. Nimburile personajelor principale din ambele icoane sînt reliefate, din lemnul scîndurii și nu aplicate, împodobite cu ornamente florale, stucate și aurite. Tronurile pe care stau Isus și Maica Domnului sînt mari, spațioase, cu spătare înalte, fiind construite și ornamentate simplu, linia dreaptă constituind o dominantă. Personajele sînt așezate pe cîte două perne — una roșie, alta albastră. În tratarea drapajului se simte înțelegerea formelor anatomice, se observă că hainele îmbracă un corp ale cărui proporții, mișcări și racursiuri sînt familiare artistului, desigur nu prin studierea directă a naturii, ci cel puțin a operelor înaintașilor săi în care arta greacă, cu înțelegerea și dragostea pentru corpul uman, și-a lăsat amprenta ce nu a dispărut cu desăvîrșire din arta bizantină și cea a școlilor naționale de tradiție bizantină. Cutele sînt indicate cu ajutorul unor valori mai închise sau mai deschise ale aceleiași culori, cu alb și cu negru.

Carnația este realizată prin valorație treptată de la închis spre deschis, de la brun-verzui în părțile întunecate, la un ocru deschis cu nuanțe roz în părțile luminate. Luminile, blicurile, nu sînt puse cu libertate și nervozitate, ca niște accente temperamentale, ci sînt bine gîndite, fine, topindu-se pe retină atunci cînd icoana este privită de la oarecare distanță. Armonia coloritului, „punerea în pagină", echilibrul sobru al compoziției simple sînt calitățile deosebite ale acestor icoane. Pe marginile laterale, între două șiruri de puncte sclipitoare formate de ornamentul în funie aurită, într-o ritmicitate subtil gîndită, sînt dispuse pete de culoare cu dominantele roșu, albastru și aur: hainele și aureolele sfinților. Însă această cromatică nu face decît să accentueze sobrietatea centrului compozițional și psihologic al celor două icoane. Roșul și albastrul veșmintelor detașează net de pe fundal figurile lor svelte, elansate, elegante, încununate de aureole aurite în relief.

Fețele personajelor principale sînt prelungi, asimetrice, ceea ce le conferă o mare frumusețe de expresie. Maica Domnului își exprimă sentimentele materne prin intermediul mîinilor sale. Dreapta o are pusă pe umărul copilului cu un sentiment de justificată mîndrie, iar cea stîngă o duce spre piciorul lui în semn de protecție. Fața ei însă nu participă la bucuria și mîndria firească a maternității. Frumosul oval al feții, cu ochii pierduți, exprimă o mare tristețe și gravitate, presimțind parcă patimile la care va fi supus fiul său și în același timp fiind conștientă că reprezintă simbolul bisericii.

Bizantinii, creatorii prototipului iconografic a unei asemenea reprezentări a Maicii Domnului, o numeau „Nikopoia" (cea care conduce spre victorie), deoarece adesea o purtau în lupte pentru a aduce biruință.

Între figurile mici ale Maicii Domnului și Ioan Botezătorul în atitudine de rugă, chipul lui Isus din cealaltă icoană, are o expresie cu

totul deosebită de cea a judecătorului sever, neîndurător și imparțial al faptelor oamenilor. Nici o trăsătură de penel mai viguroasă nu scoate în relief asprimea, intoleranța.

Fața îi este încadrată de castaniul părului lung lăsat pe spate și al bărbii ce-i accentuează ovalul, imprimînd o notă de noblețe spirituală. Ochii lui, poate prea apropiați de rădăcina nasului, nu sînt mari, așa cum sîntem obișnuiți în pictura bizantină, dar ne urmăresc mereu cu o privire pătrunzătoare, atentă și binevoitoare. Toată expresia feței sugerează o adîncă înțelegere și, deci, implicit o judecată mai puțin severă a faptelor noastre. Gestul mîinii drepte, cu care arată spre evanghelie, ținută închisă pe genunchiul stîng, ne confirmă parcă că el nu se erijează în judecător, ci mai curînd într-un povățuitor care arată calea de urmat pentru salvarea sufletului. Dacă datorită temei numim icoana „Deisis", din cauză că Fecioara și Înaintemergătorul se roagă lui Isus să fie mai indulgent cu oamenii la judecata de apoi, expresia umanizată și bunătatea din chipul său ne îndreptățesc poate să alăturăm această icoană tipului bizantin cunoscut în iconografie ca „Isus Everghet" (Binefăcătorul).

Toate cele spuse mai sus cu privire la concepția și stilul celor două icoane ne permit să tragem o concluzie cu privire la epoca cînd au fost create. În acest sens unele dintre elementele icoanelor, cum ar fi apariția semifigurilor apostolilor și proorocilor pe marginile laterale, calitatea grundului și pigmenților, fondul ocru și folosirea rațională a aurului, precum și măiestria și finisarea execuției, pledează pentru datarea lor în secolul al XVI-lea. Însă, paralel cu aceste aspecte, apar și altele pe care nu le întîlnim în pictura de icoane decît în secolul al XVII-lea. Ne referim la alungirea exagerată a figurilor, la apariția ornamentului marginal în formă de funie împletită, a nimbului în relief ornamentat floral, la o expresie mai puțin severă a fețelor etc.

Avînd în vedere că aceste icoane îmbină în mod fericit unele dintre trăsăturile secolului al XVI-lea, precum și altele din secolul al XVII-lea, tragem concluzia că ele au fost create într-o epocă de tranziție, adică în prima jumătate a secolului al XVII-lea.

RÉSUMÉ

L'auteur étudie des points de vue iconographique, du style et technique, deux icônes du monastère de Pîngărați, qu'il attribue à une école de peintres d'icônes du nord de la Moldavie, au début du XVII-e siècle.

RECONSTITUIREA UNUI UNIVERS POETIC: COLECȚIA ION MINULESCU — CLAUDIA MILLIAN

CONSTANDINA BREZU

V. Brauner — Portretul lui Ion Minulescu

Harta memorialisticii noastre literare şi-a precizat poate mai temeinic — în ultimii ani — conturul, datorită unui întreg sector — inedit — de puncte muzeistice dedicate unor scriitori de renume. Acolo unde timpul a şters dovezile directe, autentice, muzeograful le-a reconstituit cu probitate, minuţios, pe temeiul datelor de istorie literară (profiluri scriitoriceşti, secvenţe biografice şi de creaţie, paralele — uneori reuşite — între existenţa acestora în conştiinţa trecutului şi în cea a prezentului). De acest tip ar fi de citat muzeele Eminescu (Ipoteşti), Caragiale (Ploieşti), Haşdeu (Cîmpina). . .

Pe de altă parte însă, există şi un tip de casă memorială infinit preferabilă (meritul aparţinînd — în bună măsură — hazardului, fiindcă datorită lui s-a păstrat ce s-a păstrat): Mirceştiul lui Alecsandri — cu inegalabila-i pecete a personalităţii aceluia care a cîntat lunca Siretului; Humuleştiul lui Creangă — de o asemenea „suprapunere" cu opera sa, încît ai impresia că şi de n-ar fi casa, ar rămîne pe veci acelaşi Humuleşti al amintirilor din copilărie; după cum Hordoul lui Coşbuc, cu casa şi moara, cu neschimbatele dealuri, va imprima întotdeauna — pe retina sensibilităţii vizitatorului — leagănul copilăriei evocate de poet.

Aşadar, atunci cînd inevitabila scurgere a timpului s-a grăbit să şteargă urmele trecerii prin viaţă — rămînînd mărturie mai cu seamă opera scriitorului de prestigiu, facem efortul — nu arareori aventuros — de a reînvia trecutul; sau cînd avem şanse de-a regăsi ceva din ceea ce a fost, ne grăbim — muzeologi zeloşi — să preîntîmpinăm acţiunea de eroziune pe care timpul — acelaşi inamic nr. 1 al nostru — îl poate exercita asupra mărturiilor păstrate. Dar trebuie să recunoaştem că sînt şi destule cazuri în care, fără nici un merit din parte-ne, se conservă la ora actuală mici „bijuterii" ale genului, graţie unor pasiuni care s-au consumat cîndva, la vremea lor, şi s-au prelungit apoi pînă azi.

Din categoria aceasta de preţ, face parte — desigur — şi colecţia de artă Ion Minulescu-Claudia Millian (devenită colecţie de utilitate publică în anul 1947, la trei ani după moartea poetului, şi inaugurată de Claudia Millian la sugestia omului de inimă şi scriitorului Ion Pas). Casa-muzeu se află în cartierul Cotroceni. Vizitînd-o, ajungi relativ uşor la concluzia că soţii Minulescu nu şi-au alcătuit colecţia după criterii prestabilite (ca să nu spunem: pornind de la vreo prejudecată de ordin artistic). Calitatea lucrărilor — gustul colecţionarilor — este însă, categoric, sigur (datorită, fără îndoială, şi faptului că, Claudia Millian venea în aria poeziei, de pe orbita artelor plastice); dar, ca să fim realmente drepţi, şi poetul era un vizual, un plastician al versului. Cine e familiarizat cu lirica minulesciană va avea, vizitînd casa-muzeu, revelaţia redescoperirii unui univers gata asimilat, căci efectiv — fără nici o intenţie de literaturizare — aici poezia lui Minulescu e tridimensionată (regăseşti de pildă multe din obiectele îngemănate în „Într-un bazar sentimental", poezie dedicată lui G. Petraşcu):

„Strofe vechi, o mandolină, / Un Cezanne şi doi Gauguin, / Patru măşti de bronz: / Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin, / O sofă arabă, două vechi icoane bizantine, / Un poir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline / Cu mimoze, tamburine spaniole, lampioane Japoneze, trei fotoliu cu inscripţii musulmane, / „Fleurs du mal" legate-n piele de Cordova, / Şi pe pian: / Charles Baudelaire şi-alături Villiers de l'Isle Adam".

E vorba de un inventar în versuri, ori de ceva infinit superior, de un întreg univers poetic pe care Minulescu, filtrîndu-l prin propria-i personalitate artistică, l-a transmis (cu adăugirile de rigoare, fanteziste) cititorului? Un biograf exact ar fi poate tentat să caute, cu volumul „De vorbă cu mine însumi" în mînă, piesele citate (în ordinea respectivă şi în „cantitatea" respectivă); exagerare prea vizibilă ca s-o mai ironizăm. Dacă am formulat totuşi ipoteza aceasta (uşor ridicolă) este numai şi numai pentru a sublinia o idee: înaltul grad de sinceritate a liricii minulesciene, transcrierea — indiscutabil inspirată — a ambianţei în care a trăit şi a scris.

Înregistrînd colecţia, aşa cum se prezintă astăzi (şi fără a avea intenţia epuizării inventarului), putem aminti: minuscule obiecte de artizanat — ieşite din mîna unor meşteri anonimi, lucrări plastice datorate unor maeştri (am ales, într-adins, „extremele"), şi apoi argintărie, covoare, fote, porţelanuri, cu alte cuvinte: sfeşnice, talere, potiruri, vase orientale, piese arheologice (o menţiune specială pentru călimara chinezească veche, de pe timpurile cînd se scria cu pana); în sfîrşit, icoanele pe sticlă constituie, probabil, partea cea mai valoroasă a colecţiei, Ion Minulescu numărîndu-se printre primii colecţionari de icoane pe sticlă.

Păstrînd la un loc o seamă de lucrări plastice semnate de artişti ai generaţiei sale, casa-muzeu reconstituie totodată, pentru vizitatorul ei actual, şi o parte din atmosfera artistică a anilor aceia, ca o fereastră deschisă spre înzestrata pleiadă de plasticieni care îşi au opere păstrate aici: Iser, Ghiaţă, Pallady, Ressu, V. Brauner, Ciucurencu, Vasile Popescu şi alţii. Lumea aceasta nu e o lume aparte pentru Minulescu, e cea în care s-a mişcat, atestînd prietenii legate atît în Bucureşti, cît şi în atmosfera de boemie pariziană. Poate şi de aceea versurile sale conviețuiesc atît de fericit — ca în Pantheon — cu plastica, fuziune cultivată îndeosebi de simbolişti. A fost oare un imperativ al timpului, sau doar o chestiune de biologie a artei — iată aspecte deosebit de atractive, dar care depăşesc cadrul modestelor însemnări de faţă. Răspunsul sigur există aici, în casa-muzeu, iar datoria specialiştilor este nu numai să inventarieze colecţia, ci să şi formuleze judecăţi de valoare asupra pieselor ei componente.

Noi nu vrem decît să desprindem, din această ambianţă, secvenţa de ordinul memorialisticii literare care evocă existenţa a doi scriitori, atît de potriviţi în gusturi şi preferinţe artistice.

Fiecare obiect de artă din casa Minulescu amintește de frecventele călătorii ale soților peregrini — rodnice sub raportul achizițiilor de obiecte, dar și rodnice „achiziții" de inspirație: argintăria, mărgelele — pasiunea Claudiei Millian, căreia soțul galant (ca însăși eroul „Odeletei" sale) nu întîrzie să i le ofere:

„În cinstea ta, —
Cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete . . .
. . . . . .
Din țara-n care dorm de veacuri veștiții Faraoni . . . . .
. . . . . .
Îți voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă țară,
Trei perle blonde, pescuite de Negri-n golful de Adan,
Și trei rubine-nsingerate, ascunse toate-ntr-un refren De Triolet . . . . ."

Autoare a mai multor volume de versuri [1], poetă de netă factură intelectualistă — precursoare a poeziei moderniste la noi, în versurile Claudiei Millian ne întîlnim și cu topazele, cameele, măștile de ceară, vazele, cu *„parfumul albastrelor petunii"* — priveliști preferate, frecvent transcrise în vers; după cum „Garoafele roșii", „Pasărea albastră" își au o simbolistică a lor.

Colecția păstrează și cîteva lucrări plastice de ale Claudiei Millian: amintim doar un cap al Veronicăi Micle (gips), un altul al lui Eminescu — neterminat, rămas în lut, pietrificat (regăsit astfel după întoarcerea din refugiu, de la Sinaia, unde plecaseră în timpul bombardamentelor, în atelierul sculptorului Medrea, unde fusese început). Poeta însăși e reprezentată în diverse lucrări plastice: un portret de Ressu, unul de Iser — împreună cu fiica sa Mioara, un cap și o serie de statuete — bronzuri — datorate lui O. Han, toate amintind anii de Belle Arte cînd Claudia Millian studiază într-ascuns sculptura (pentru că fetele nu aveau acces la această secție).

Camera de lucru a poetei păstrează, așa cum au fost orînduite, în timpul vieții sale: biroul — neapărat cu mărgele și argintărie, cu icoanele pe sticlă, și multe fotografii de ale sale cu Minulescu (altele cu dedicații), ca de exemplu acelea din partea Martei Bibescu. Biblioteca proprie, cu autorii preferați (multe tangente — de asemenea — cu arta plastică): Reiner Maria Rilke „Lettres à Rodin", A. Rodin „Les cathédrales de France" etc.

Istoria literară pare să aibă suficiente mărturii despre figura atrăgătoare a lui Ion Minulescu, păstrate desigur și datorită neobișnuitei popularități de care s-a bucurat poetul în timpul vieții. Ineditul imaginilor pe care le descoperim aici, în casa-muzeu, completează profilul livresc pe care-l deținem, dă contur și precizie robustului personaj. *„Mi-ar fi plăcut să-l văd* — scrie Perpessicius [2] — *cum povestește unii martori de boemă retrospectivă cu barbă și încă roșie-ardmie"*.

Colecția îi conservă chipul, menținînd prospețimea imaginii (la care aspira Perpessicius) din perioada trăită de poet la Paris — tînăr, barbă roșie, chitară datorate lui Galanis cu dedicația pictorului „A mon Gros Minulesco" [3]. De numele lui Galanis se leagă de altfel, cine știe dacă nu, clipa cea mai de preț a existenței pariziene a lui Minulescu, cînd pictorul îl prezintă compatriotului său — poetului Jean Moréas, aflat atunci în admirația întregii tinerimi artistice din Franța.

„Parisul lui 1900" — perioadă fecundă, trăită în compania unui Petrașcu, a unui Ressu sau Steriadi, este bogat ilustrat în colecția minulesciană: faimoasa „Café de la Rotonde", surprinsă de Iser, ori „Café Vachette" din Cartierul Latin — locuri adeseori frecventate de tinerii artiști bucureșteni (cum reiese dintr-o evocare proprie). Dar se pare că nimeni nu a gustat, în toată savoarea ei, deliciile boemiei cum a făcut-o Minulescu, prelungindu-și cu fervoare aceeași postură și în cafenelele bucureștene. Astfel, o reproducere dintr-o gazetă de epocă a „Terasei Oteteleșanu", executată de Camil Ressu, ni-l înfățișează tronînd în prim-plan, cu statura sa prestigioasă. Ca o replică la „Terasa Oteteleșanu", Lucia Demetriade-Bălășescu îl reprezintă pe poet (originalul se află aici, în colecție), cu barbă, ca în desenul lui Galanis, printre Tudor Arghezi, Corneliu Moldovanu, compozitorul Dimitrie Cuclin; de astă dată, ax central al compoziției — Mihail Sadoveanu.

La București, cum atestă Lucia Demetriade-Bălășescu, poetul continuă să poarte barbă și așa cum scrie Perpessicius, aceeași imagine se imprimă memoriei unor contemporani. Din suita de portrete Minulescu, așa cum l-au văzut prietenii săi plasticieni, ni se oferă cîteva unghiuri prielnice pentru compunerea unei fizionomii psihologice, nu numai directe, fizice: un cap (desen) de Iser, un altul de Steriadi, un portret (ulei) de Victor Brauner, ultimul (portret mare) de Camil Ressu — și printre ele (tacită luptă între real și artistic) numeroase fotografii peste care planează propriul său avertisment: *„NU SÎNT CE PARE A FI"*.

Camera de lucru a poetului — refugiu pentru muncă și relaxare: masa de lucru și biblioteca — biroul așezat în fața ferestrei, dimineața în plin soare, lasă să se înțeleagă oare că-i plăcea să scrie în primele ore ale zilei? Așa și este: un exeget al său afirmă că *„Spre deosebire de simbolismul de pretutindeni, însoțit de reprezentări ale crepuscularului în ordinea psihologică (damnațiunea), Minulescu este un vital, un om al dimineții"*. La capătul unei asemenea dimineți de lucru, o fotografie mai veche ni-l înfățișează odihnindu-se pe pat, cu o statuetă de bronz în brațe (a Claudiei Millian), într-un interior

[1] „Garoafe roșii" — Poezii — 1914; „Cîntări pentru pasăre albastră" — 1922; „Întregire" — poezii — 1936.
„Dictando divers": Ion Minulescu, Editura Fundațiilor, 1940.

[2] Galanis (Demetrius Emmanuel), gravor și pictor francez de origine greacă (n. Atena, 1882), ilustrator al unor opere literare din: F. Jammes, R. Rolland, G. de Nerval, A. de Vigny, P. Morand, A. Samain, P. Valery, A. Gide ș.a.

încărcat de covoare admirabile (de pe timpul cînd — își amintește astăzi fiica scriitorului — locuiau pe Calea Dorobanți).

Atmosfera conservată în casa poetului trădează, în ultimă instanță — ciudat? tocmai un spirit ordonat. Întreaga agonisire de frumos nu te face să simți, nici o clipă, amprenta omului care strînge doar de dragul de a acumula „valori" în sine. Valorile însumate de Minulescu se armonizează, una capătă preț prin cealaltă, ca într-un vers în care cuvînt cu cuvînt se creează tensiunea, emoția, inspirația. Legendara boemie, „ritualurile de interior" sînt, așadar, contrazise de indiscutabilele mărturii rămase. Minulescu a fost un spirit organizat, un gospodar și, ceea ce este important: actualul muzeu e orînduit după propriul său gust, căci pînă și cuiul în care-i prins fiecare tablou l-a bătut însăși mîna care-a scris aici ultimele sale lucrări, de la „Strofe pentru toată lumea" (1930) la „Cine-i autorul acestui roman senzațional?"

Biblioteca lui Minulescu, filtrată de imprejurări, dar și de propriile sale exigențe, reflectă — paralel — biografia și obiceiurile posesorului ei. După cum îi mărturisește poetul unui reporter (în 1926) îl citea cu voluptate pe Creangă: *„În schimb însă, pe toți ceilalți Ionișori Crengută îi aș ez frumos și la rînd în bibliotecă fără să le mai tai filele"*. Rafturile acestea, încărcate de volume, sînt o excelentă „prefață" a operei lui Minulescu, spunînd mai mult decît afirmațiile de felul: *„A fost discipolul cutăruia"* sau *„L-a citit pe cutare"*. Avem aici dovada exactă a preferințelor sale de lector. Imensa majoritate a volumelor confirmă un lucru bine știut: formația sa spirituală e strîns legată și de cultura franceză: Paul Morand, J. J. Rousseau, Voltaire, Giroduox, Paul Eluard, J. Cocteau, André Maurois, A. Gide, alături de Joyce cu al său „Dedalus" (în românește „Portretul unui artist") de al cărui ideal moral — supraomenesc, nu se poate să nu fi fost cucerit; Dostoievski (în traducerea franceză) a fost — ni se spune astăzi — pentru Minulescu o pasiune constantă, după cum tot astfel a fost și Maiakovski-simbolistul.

Biblioteca păstrează și ecoul lecturilor pariziene, din poeții preferați, tipăriți în colecția știută de noi „Manuscriptum" — exemplare rare, păstrate corespunzător, cu atenție de bibliofil rafinat. Placheta „Douze poèmes" de Charles Baudelaire — însoțită de un autoportret, tipăritură face à face cu manuscrisul-facsimilat, reprezintă realmente o „piesă" de valoare. De altfel, textele respective sînt citite și colaționate de Minulescu însuși, notele sale cu creion roșu relevînd variantele finale ale textului imprimat, ușor de confruntat astfel cu manuscrisul inițial. Exemplarul nr. 392 (din cele 922 cîte s-au tras) din „Sagesse" de Paul Verlaine, în colecția „Les manuscrits des Maitres" — cu încîntătoarea reproducere facsimilată din partea a doua a volumului (hîrtie identică aceleia pe care, cîndva, se așternuse scrisul poetului) — altă „piesă" de preț — ca și un Apollinaire (tot în „Manuscriptum") — Ed. de l'Esprit Nouveau, ilustrată cu un portret al autorului, de Picasso (după ce poetul suportase o trepanație).

Un exemplar cu o semnificație absolut distinctă este, fără îndoială, „Le comte de Lautréamont" cu „Les chants de Maldoror" (Paris 1874), despre care mai tîrziu Claudia Millian avea să povestească: fusese citit (împrumutat desigur, împreună cu alte cărți, din biblioteca lor) de Fundoianu. Volumul e legat în pînză obișnuită, de culoare cenușie, copertă împodobită de Minulescu cu un desen geometric alcătuit din linii roșii și albastre, și cîteva flori stilizate *(„operă plastică semnată cu toată răspunderea: Ion Minulescu, plus nelipsita-i parafă"* [4]).

Alte mărturii — parcă și mai strict biografice — ca altminteri în biblioteca oricărui scriitor, le constituie dedicațiile de pe cărțile primite de la autorii lor: Adrian Maniu, Ion Pillat etc.— dovezi mai simplu sau mai complicat exprimate, de stimă și afecțiune. Iar printre aceste dedicații, rîndurile omagiale adresate poetului de un alt poet cu destin literar fericit și tragic totodată: B. Fundoianu. Pe Fundoianu, nenumărate fire l-au legat de familia Minulescu. Una din căile de comunicație (mărturisește autorul lui „Nu sînt ce par a fi") își are izvorul datorită „tot unei întîmplări", faptul că l-a descoperit la Iași, în timpul refugiului din 1917: *„Am descoperit o pasăre rară" mi-a spus atunci Mimu cu discernămîntul lui clar"* . Fundoianu avea 17 ani, iar Minulescu avea să devină tutorele lui literar, în sensul cel mai bun al cuvîntului, căci după război Fundoianu se stabilește la București, frecventează casa Minulescu și — cum povestește C. Millian — *„Mieluson făcea cunoștința Parisului literar, a Parisului obsedant"*, citind pentru prima oară opere ale scriitorilor din pleiada citată de noi mai sus. Și destinul (datorită „tot unei întîmplări"?) avea să-l ducă pe Fundoianu în acel Paris (în casa lui Remy de Gourmont — custodele acesteia, conservator al „relicvelor gourmontiene"), unde îl așteptă confirmarea pe plan literar și îngrozitoarea-i moarte (într-un lagăr fascist). Editarea fiecărui volum Fundoianu a reprezentat pentru acesta — dedicațiile păstrate dovedesc cu prisosință afirmația noastră — un prilej de exprimare a recunoștinței, a paternității spirituale datorate lui Minulescu începînd cu „Priveliști" — poeme, 1917—1923, volum de debut, pînă la „Faux traité d'esthétique" — 1938, cu cuvintele scrise de mîna poetului aflat atunci la Paris: *„Prietenilor mei Minulești, cu vechea dragoste a lui Mieluson"*.

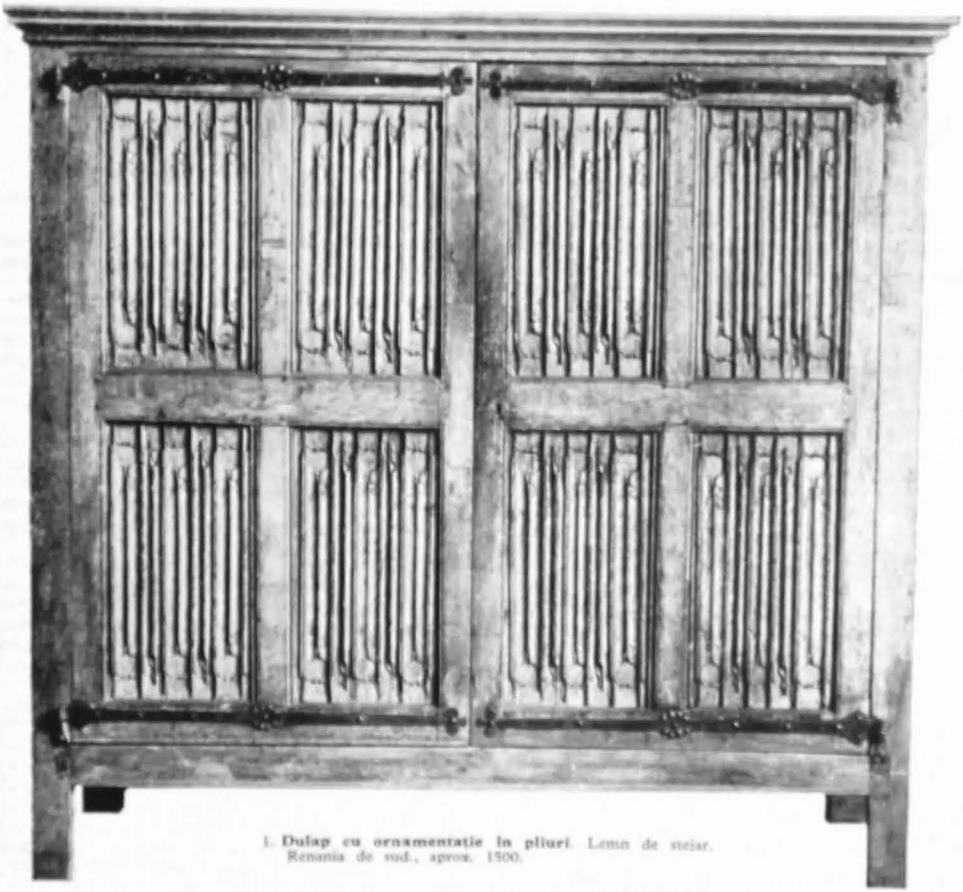
★

Casa-muzeu Minulescu recompune, cu ascuțime și pregnanță, universul delicat în care au trăit, au scris și au murit doi literați de prestigiu.

[4] Claudia Millian: *Amintiri*, „Lumea" nr. 32, 12 mai 1946.

MUZEUL DE ARTĂ DECORATIVĂ AL ORAȘULUI KÖLN

PETER VOLK



1. **Dulap cu ornamentație în pliuri**. Lemn de stejar. Renania de sud., aprox. 1500.

2. **Cană șlefuită.** Cositor. Schweidnitz a. 1498.

3. **Vas,** faianță emailată. Richard Bampi, 1963.

4. **Pahar cu capac.** Sticlă. Germania, la jumătatea secolului al XVI-lea.

Muzeul de artă decorativă din Köln este unul din cele șapte muzee ale orașului. A fost înființat în 1888 și, la fel cu celelalte muzee de artă aplicată întemeiate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, era destinat colecțiilor de modele și prototipuri. Caracterul istoric al acestui program a suferit însă între timp o schimbare făcînd loc unei concepții mai libere; creațiile așa-numitelor arte aplicate se colecționează astăzi numai după criteriul calității și importanței lor artistice.

Baza colecțiilor muzeului o constituie operele de artă decorativă preluate în anul 1888 de la Muzeul Wallraf-Richartz din Köln (care a rămas exclusiv galerie de picturi). Pe lîngă numeroasele achiziții și unele daruri răzlețe, colecțiile muzeului s-au îmbogățit în cursul existenței lui mai ales datorită a trei donații prețioase: importanta colecție a pictorului Wilhelm Clemens (1919—1920), cea mai de seamă îmbogățire a patrimoniului muzeului de la înființarea lui, apoi faianțele donate de Werner și Juliane Lidgens (1947) și colecția Reintjes (1966), care cuprinde mai ales faianța de Delft.

Pentru a adăposti colecțiile, al căror volum se mărea în ritm vertiginos, s-a clădit în 1900 un edificiu impunător, în stilul Renașterii, situat pe Hansaring. Acest imobil a fost distrus în întregime în cursul celui de-al doilea război mondial. Colecțiile muzeului fuseseră însă puse la adăpost și se află încă depozitate și astăzi. Din timp în timp, aceste colecții sînt expuse în cadrul unor expoziții alternative. Muzeul dispune pentru acest scop de un pavilion special și anume frumosul imobil Oberstolzen, clădit în stil romanic. S-a prevăzut construirea unei noi clădiri a muzeului pe vechiul loc, pe Hansaring.

De la 1947 încoace muzeul a organizat o serie de expoziții nu numai cu colecțiile proprii. Vom menționa aci unele dintre ele: „Berliner Porzellan" (porțelanuri berlineze — 1954), „500 Jahre Keramik" (500 de ani ceramică — 1956), „Deutsche Werkkunst der Gegenwart" (Arta decorativă germană contemporană — 1957), „Jean Lurçat" (1960), „2000 Jahre Glass" (2000 de ani sticlă — 1962), „Polnische Tapisserien" (tapiserie poloneză — 1965), „Englische Möbel des 18 Jahrunderts" (mobilă englezească din secolul al XVIII-lea, 1966), și recent „Kunsthandwerk aus Rumänien" (artă decorativă manuală în România, aprilie-mai 1967). O expoziție din toamna anului 1966 prezenta noile achiziții ale muzeului de la sfîrșitul războiului pînă în prezent. Muzeul a continuat să organizeze de asemenea și expoziții în străinătate: Cannes (1956), Gent (1957), Arnhem (1957) și Toulouse (1957).

E greu să caracterizăm în cîteva cuvinte cele aproape 16 000—17 000 de obiecte de artă care aparțin muzeului. Ponderea cea mai mare o au colecția de ceramică, mai ales porțelanuri,

5. **Cană Bartmann (om bărbos).** Faianță. Köln, aprox. a. 1500.

faianță, majolică și ceramică renană, colecția de sticlărie, apoi cea de obiecte din argint și cositor, textile și mobilă. La acestea se mai adaugă și obiecte plastice mai mărunte: medalii, plachete, lucrări din fildeș, piele etc. Dat fiind că și muzeul orășenesc Schnutgen colecționează obiecte de artă bisericească din evul mediu, iar muzeul de artă asiatico-orientală creațiile artistice ale Orientului îndepărtat, interesul muzeului de arte decorative se îndreaptă în special spre artele aplicate din Europa, începînd aproximativ cu anul 1500. Stilul „tînăr" (art nouveau) și creațiile artizanatului contemporan sînt noi domenii cărora li s-a acordat în ultimii ani o atenție deosebită.

Pentru a da, într-o mică măsură măcar, o impresie asupra colecțiilor muzeului, vom prezenta, în cele ce urmează, unele obiecte caracteristice, în ordine aproximativ cronologică.

Muzeul nu posedă decît puține opere de artă religioasă din evul mediu. Ele fac parte, aproape în întregime, din colecțiile donației Clemens (1919—1920). De relevat sînt unele creații plastice mici, fermecătoare, ca statueta Maicii Domnului. Nu are decît o înălțime de 28,5 cm și e sculptată din lemn de măr; inițial era prinsă într-un cadru. Datează aproximativ din 1370 și e opera unui sculptor din Köln. Piese de dimensiuni atît de mici și atît de fin lucrate sînt însă extrem de rare.

În ebenisteria în stil gotic tîrziu s-au impus în Germania îndeosebi piesele cu cadre, ale căror tăblii erau deseori bogat împodobite. În Germania de nord și în Țările de Jos materialul preferat era lemnul de stejar, ornamentarea cu pliuri (Faltwerk) jucînd un rol de frunte. Un dulap masiv, (fig. 1), lucrat în jurul anului 1500 în Renania de sud, reprezintă un exemplu frumos al mobilei de acest stil, cu tăbliile ornamentate în cute amintind sulul unui pergament.

Marea cană de cositor datează cam din aceeași epocă, deși aparține unei regiuni cu totul diferite, și anume Sileziei. E un obiect rustic, cu dungi orizontale, cu frumoase inscripții gotice, despărțite de profiluri. Asemenea căni de cositor șlefuit fac parte din cele mai frumoase creații ale artei germane de turnare a cositorului. Erau obiecte care se dăruiau la întrunirile breslelor. Cana noastră (fig. 2) e una din cele mai de seamă achiziții ale muzeului din ultimii ani (aparținea renumitei colecții Figdor din Viena) și fusese lucrată în 1498 pentru breasla brutarilor din Schweidnitz.

Din sticlăria medievală a muzeului vom prezenta aci o cupă cu capac (fig. 4), înaltă de 15 cm, din sticlă străvezie de culoare verde-albăstrie. Piciorul, în pliuri, poartă o cupă conică a cărei parte inferioară e ornamentată cu motive geometrice, iar capacul bombat și partea superioară sînt înfrumusețate cu o rețea de romburi. Și asemenea vase fac parte din creațiile caracteristice ale artei decorative germane din perioada goticului tîrziu. Cupa datează din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Încă din timpul romanilor Țara Rinului era un centru al olăritului. În secolul al XV-lea orașul Köln a devenit centrul manufacturii vaselor din pămînt, care erau bogat ornamentate cu motive în relief. Argila din Köln, aviad deseori impurități, se acoperea totdeauna cu un strat de angobă brună, iar prin emailare incoloră salină se dădea vaselor un luciu frumos. La Siegburg, unde lutul era de un alb imaculat, s-a putut menține această culoare. Vasele de pămînt din Raeren sînt tot de culoare brună, la fel cu cele din Köln, iar al patrulea și cel mai tînăr centru de olărie din Renania, Westerwald, dă vase de culoare cenușie caracteristică, figurile și ornamentele pictate fiind albastre. În toate aceste regiuni s-a folosit emailarea cu smalț salin. Creațiile cele mai cunoscute ale manufacturii olăritului din Köln în epoca gotică tîrzie sînt, desigur, cănile Bartmann — ulcioare bombate, cu toartă, al căror corp e mai întotdeauna frumos împodobit cu

6. **Dulap-birou.** Germania de sud, aprox. a. 1500.

motive din frunze și ramuri; pe git se vede chipul unui bărbat bărbos. Nu există nici o explicație valabilă pentru a tălmăci acest fel de ornamentare, totuși el trebuie să aibă o semnificație precisă. Cana pe care o arătăm (fig. 5) e un model reprezentativ, deosebit de frumos, al acestui fel de vase.

Arta manierismului din Germania de sud e reprezentată în mod cît se poate mai grăitor de dulapul-birou, împodobit cu bogate incrustații, care datează din 1580 și pe care muzeul l-a putut achiziționa în 1955 (fig. 6). Asemenea mobilă, lucrată din ordinul unor reprezentanți ai nobilimii, servea mai mult ca piesă decorativă, decît pentru uz practic. Cu ușile închise, tăbliile înfățișează niște figuri mari în costume de epocă. Cele două sertare centrale din partea de jos, legate între

7. **Arlechin.** Porțelan. Modul: Ludwig Giess, cca. 1930.

ele, se pot scoate şi, întorcîndu-le pe dos, formează un mic pupitru. Cînd se deschid uşile dulapului, ne întîmpină o ornamentaţie cu totul diferită, abstractă. În acea epocă, astfel de efecte surprinzătoare erau la modă, la fel şi jocurile perspectivei, urmînd modelul gravurilor din Nürnberg; la dulapul pe care-l descriem s-au folosit pentru încrustarea figurilor abanosul, fildeşul şi sideful, cît şi bucăţele de lemn exotic. Dar imaginea se poate modifica din nou, cînd se deschide capacul superior. Pe partea interioară a acestuia ne întîmpină o scenă alegorică, avînd în părţile laterale cîte un împărat roman. Semnificaţia acestei scene nu s-a putut încă tălmăci. Partea interioară este împodobită cu motive florale. În centrul peretelui sertarelor se deschid alte două uşiţe. Pe partea lor interioară vedem noi scene figurative, iar în fund se observă latura îngustă a unui sertar. Din partea centrală a acesteia se poate scoate o lădiţă lunguiaţă, împodobită pe toate laturile ei cu scene de vînătoare. Ridicînd capacul din faţă şi trăgînd de un zăvor, se ivesc noi sertare mici. Şi deschizătura din care se scoate lădiţa e bogat decorată cu scene încrustate. Datorită frumuseţii şi execuţiei excepţionale a ornamentelor încrustate cu care e împodobit, acest dulap-birou poate fi socotit printre cele mai valoroase piese ale acestui gen de mobilă.

O piesă deosebită şi unică în felul ei e şi sfeşnicul din faianţă cu vulturul cu boneta principelui elector, emblema electoratului Brandenburg. A fost lucrat în atelierul de manufactură al lui Gerhard Wolbeer din Potsdam. Cert e că sfeşnicul datează înainte de 1701, adică înaintea încoronării principelui elector Friedrich al III-lea de Brandenburg, ca rege al Prusiei. Ca simbol al statului Prusiei, vulturul a căpătat o însemnătate deosebită, ceea ce s-a manifestat de altfel şi prin înfiinţarea ordinului Vulturul Negru, tot în acea epocă (1701). Se poate presupune că sfeşnicul a fost lucrat pentru unul din palatele electoratului.

Dacă la început faianţa nu constituia decît un înlocuitor nesatisfăcător al mult admiratului porţelan chinezesc, o dată cu descoperirea secretului fabricării porţelanului la Dresda, în 1708, s-a realizat o materie primă, în prelucrarea căreia se oglindeşte poate cel mai bine arta decorativă a secolului al XVIII-lea. Imitînd şi concurînd cu manufacturile electoratului din Meissen, au luat fiinţă, în curînd, şi alte manufacturi; datorită însă calităţii porţelanului şi poate şi volumului mare al producţiei sale, Meissen s-a menţinut pe primul loc, cel puţin în prima jumătate a secolului. Manufactura primea comenzi însemnate, de cele mai multe ori din partea principilor germani, un rol deosebit deţinînd fabricarea de servicii de masă, somptuoase şi scumpe. Un asemenea serviciu făcea parte din aparatul reprezentativ al nobilimii. Principele elector Clemens August de Wittelsbach, arhiepiscop de Köln, un frate mai mic al principelui Bavariei, mai tîrziu împăratul Karl al VII-lea, şi-a comandat şi el la Meissen mai multe servicii; mai întîi, la 1735,

8. **Sfeşnic.** Faianţă. Potsdam. aprox. 1700.

9. **Cană de cafea.** Porţelan. Meissen, 1735.

un serviciu pentru cafea, ceai şi şocolată, iar mai tîrziu, la 1740, un serviciu mare de masă. Muzeul posedă unele piese din ambele servicii. Cana de cafea (fig. 9) e un model deosebit de frumos al picturilor lui Johann Gregor Horoldt şi al „chinoiseriilor" acestuia, la încadrările dantelate. Împăratul, din scena principală, aşezat în jilţ, ţine în mînă monograma CA (Clemens August), monogramă pe care o regăsim de altfel şi pe celelalte piese, tot sub forma unor ornamente fanteziste. Toate piesele poartă şi blazonul electoratului.

În al treilea pătrar al secolului al XVIII-lea sculptura a atins în Germania de sud un punct culminant. Printre iniţiatorii plasticii rococoului se numără şi sculptorul curţii Paul Egell (1691—1752), din Mannheim, care lucrase, — înainte de a trece la curtea electoratului din Mannheim, — în calitate de colaborator al lui Balthasar Permoser şi la Zwingerul din Dresda. Pe lîngă operele sale monumentale, era renumit şi pentru creaţiile lui de decoraţie interioară, mai ales pentru sculpturile sale în relief din lemn sau fildeş. Din acestea nu s-a putut păstra decît relieful din Köln (fig. 10), a cărui valoare s-a mai ridicat şi datorită cadrului său foarte original sculptat în lemn. A fost creat în jurul anului 1730.

Tot din secolul al XVIII-lea datează şi piesa reprezentînd o femeie cu şoim la vînătoare, executată din faianţă cenuşie, emailată, pictată cu culoare albastră şi mangan (fig. 11). E o ceramică deosebit de fermecătoare a artei populare din Westerwald, unul din centrele artei ceramicii renane cu tradiţie bogată, aşa cum am arătat şi mai înainte. Pălăria originală serveşte ca dop al vasului. Ne întrebăm însă dacă acest vas-figură a avut vreun scop practic. Şi astăzi se mai fabrică în Westerwald faianţă cenuşie pictată în albastru, reprezentantul cel mai caracteristic al acestei ceramici fiind halba de bere din München, care se procură tot din Westerwald.

Micul arlechin din porţelan alb (fig. 7) a fost creat în 1930 în manufactura Unterweisbach din Turingia, după un model al sculptorului Ludwig Giess, decedat anul trecut la Köln, şi care a fost mai ales un mare artist de medalii. În Köln, care e unul din centrele carnavalului german, o astfel de figură e populară şi vie.

Voi încheia această succintă prezentare cu un vas creat de Richard Bampi în 1963. Bampi, care a murit în 1965 la Kandern, în Pădurea Neagră, a fost unul dintre cei mai de seamă ceramişti germani din secolul nostru. Datorită mai ales dezvoltării ce a dat-o smalţului de cristal, Bampi a deschis noi căi şi a exercitat o influenţă deosebită asupra ceramicii germane.

Nu putem prezenta aci decît un număr foarte redus din creaţiile artelor decorative aflate în colecţiile Muzeului de arte aplicate din Köln, sperăm totuşi că ele vor oferi o imagine asupra caracterului unor muzee germane de specialitate.

10. **Relief.** Fildeş cu rama sculptată în lemn. Paul Egell, Mannheim, cca. 1730.

11. **Femeie la vînătoare cu şoim.** Faianţă. Westerwald, secolul al XVIII-lea. (Fotografiile aparţin lui Rheinisches Bildarchiv, Köln).

CONSERVAREA BUNURILOR MUZEALE

Dr. docent VICTORIA G. IUGA

Muzeele actuale adăpostesc imense și valoroase colecții de obiecte de artă, tehnice și științifice. În mod curent se crede că obiectul muzeal, fiind sustras manipulărilor nepricepute și circulației de bunuri, devine nemijlocit nepieritor. Totuși bunurile muzeale îmbătrînesc și ele, iar degradarea lor este încetinită ori grăbită de condițiile conservării lor.

Destul de puține sînt în lume muzeele dispunînd de un local clădit anume pentru cerințele moderne de conservare. Dar, cum în majoritatea țărilor există multe palate și reședințe somptuoase, care pot fi relativ ușor amenajate pentru a găzdui patrimonii muzeale, este puțin probabil că se vor construi curînd muzee speciale. Iar clădirile construite anume pentru muzee, în trecut, țineau seama mai mult de expunere — fiindcă foloseau lumina zilei — decît de conservare. Chiar cerințele expunerii s-au schimbat cînd muzeele, pe lîngă rolul lor tradițional — de colectare, conservare și studiu al comorilor de cultură, istorie, artă și știință — au dobîndit pe cel actual de a educa și cultiva comunitățile.

O conservare științifică trebuie să pornească de la cunoașterea condițiilor optime pentru diferitele categorii de obiecte muzeale și a riscurilor inerente mediului muzeal concret din toate sălile. Apoi să asigure condițiile cele mai apropiate de cele optime, prin metode tehnice corespunzătoare și cît mai economice. Cele mai expuse deteriorării sînt picturile, țesăturile, hîrtia și pergamentul, piele, preparate fără sau cu păr și penaj.

Structura materială a unui obiect se schimbă printr-un proces încet de armonizare neîntreruptă la mediul înconjurător, înaintînd către o îmbătrînire fatală. Aceste alterații depind de materialul obiectului muzeal și de condițiile de expunere, variind considerabil ca natură și intensitate. Ca orice obiect, un exponat tinde să se mențină în echilibru fizico-chimic cu mediul său; cînd prin variația mediului se provoacă o ruptură a acestui echilibru, exponatul reacționînd o corectează. Însă acțiunile repetate de variație a mediului slăbesc rezistența exponatului la acțiunile distructive. Deci exponatele trebuie menținute într-un mediu stabil, cu aer avînd o compoziție sănătoasă și ferit de oscilații brusce de temperatură și umiditate. Se cunosc cazuri cînd, după o restaurare anevoioasă și costisitoare, unele exponate s-au deteriorat și mai repede fiind așezate în același mediu defavorabil conservării lor. Anumite picturi celebre, dar mai vulnerabile, sînt păstrate într-o atmosferă inertă (unele în heliu).

Felul în care exponatele reacționează față de impuritățile din atmosferă depinde de natura lor. Metalele sînt atacate de oxigenul atmosferic, dacă aerul este prea umed. Acizii și sărurile din atmosferă, activate de umiditate, atacă și pietrele sau rocile. Anhidrida sulfuroasă atmosferică dă, în contact cu umezeala, acid sulfuric, care distruge fibrele textile și pieile. Dar cei mai dăunători pentru materialele de proveniență organică sînt totuși sporii microorganismelor (bacterii, mucegaiuri) din atmosferă. În regiunile industriale, ori foarte umede, atmosfera trebuie deci curățată de pulberi și spori, prin filtrare.

Umiditatea provoacă stricăciuni prin acțiuni fizico-chimice și biologice. Acțiunile fizico-chimice se manifestă prin: coroziunea metalelor; putrezirea materialelor de natură organică care avînd o structură celulară sînt și higroscopice (papirus, pergament, hîrtii, țesături, os, ivoriu, corn, piei etc.); fărîmițarea obiectelor de piatră și lut ars, datorită solubilizării sărurilor. Prin acțiunile sale biologice apa favorizează dezvoltarea microorganismelor și insectelor.

În sens muzeologic, climatul unui muzeu trebuie să satisfacă conservarea colecțiilor și cerințelor vizitatorilor. Se știe că umiditatea acționează în funcție de temperatură, deoarece puterea sa distructivă nu depinde atît de cantitatea absolută de vapori de apă dintr-un volum dat de aer, ci mai ales de gradul de saturație al aceluiași volum de aer la o temperatură anumită.

Climatologia muzeală trebuie să asigure menținerea umidității relative (UR) între limitele de 50% și 65% indiferent de temperatură. Variațiile de 10% UR nu produc daune obiectelor muzeale. Umiditatea relativă de 70%, la temperaturile între 20° și 25°C, trebuie evitată, fiindcă peste acest prag bacteriile, mucegaiurile și insectele prosperează. Totuși un aer prea uscat nu este potrivit conservării muzeale, deoarece obiectele crapă. S-a constatat că temperaturile în sălile unui muzeu ating cam jumătate din limitele extreme ale temperaturilor externe. Iar în vitrine umiditatea rămîne aproape constantă.

Dar climatul unui muzeu nu este același în toate sălile, ci variază după situația și expunerea sălilor, după deosebirile de încălzit și ventilație, după materialele din care sînt construite diferitele încăperi și după natura exponatelor. În ținuturile noastre, cerințele de climatizare pot pretinde ca aerul să fie umezit iarna (din cauza încălzitului artificial) și dezumezit vara. Deci climatul fiecărei săli trebuie stabilit separat, în toate anotimpurile, spre a evita mai ales oscilațiile brusce ale umidității relative. Aparatura necesară este simplă și puțin costisitoare: un higrometru cu păr obișnuit și un higrometru înregistrator, a căror precizie trebuie controlată cu un psichrometru sensibil.

Limitele variațiilor climatice tolerabile sînt mai întinse decît în anumite întreprinderi industriale. Se pot deci folosi instalații mai ieftine. Există aparate de climatizare care, controlînd umiditatea relativă dintr-un local, introduc în același timp și aer proaspăt de la exterior, iar pe conducta de admisiune a acestuia sînt dispuse filtre pentru reținerea pulberilor în suspensie. În bugetul de întreținere a unui muzeu cheltuielile de conservare trebuie să primeze, altfel menirea sa nu este atinsă.

Ceea ce nu exclude însă economiile. Astfel cînd aerul este prea uscat se poate păstra economic un nivel suficient de umiditate relativă folosindu-se umidificatori improvizați: evaporatori, tăvi late așezate sub radiatoarele caloriferului, o bucată lată de pînză, cu un capăt muiat în apă iar celălalt înfășurat pe un rulou mobil etc. Iar cînd umiditatea crește, se întrebuințează ventilatori și se usucă aerul cu gel de siliciu. Nu trebuie niciodată neglijate tratările cu fungicide și insecticide.

Cum buna conservare depinde de o ventilație perfectă cu aer proaspăt condiționat, obiectele nu trebuie îngrămădite în depozite. Între pereții lor și dulapuri trebuie lăsate spații libere pentru circulația aerului, iar în încăperile de la subsol lăzile să fie urcate pe căpriori scunzi de lemn.

Conservarea științifică a bunurilor muzeale cere ca ele să fie sustrase pe cît posibil efectelor deteriorante ale luminii. În realitate, cele mai distructive sînt radiațiile ultraviolete (cu lungimi de undă între 300 și 400 milimicroni).

Bijuteriile, obiectele metalice, mineralele, ceramica, emailul, sticla și pietrele nu sînt îndeobște deteriorate de lumină. Cele mai fotosensibile sînt obiectele conținînd pigmenți, vopsele ori cerneluri decolorabile: țesăturile, pieile, blănurile, penele, tablourile (mai ales cele cu acuarelă), cărțile, preparatele microscopice, lemnul natural (se întunecă) și vopsit (se decolorează). Pe lîngă decolorare, diferitele lacuri și uleiuri din vopsele se îngălbenesc, se contractă, își schimbă compoziția și solubilitatea sub influența luminii, iar textilele și hîrtiile se mai și fărîmițează. Învechirea (îmbătrînirea) normală a compușilor organici, accelerată de proprietatea activantă a energiei radiante, este un proces lent de oxidație.

Radiațiile electromagnetice se comportă ca energie și ca particule. Vizibile pentru om sînt numai lungimile de undă între 400 și 760 milimicroni. Ele pot fi tot atît de dăunătoare ca cele ultraviolete, dacă au intensitate mare, iar expunerea este îndelungată. Prin energia comunicată de radiațiile electromagnetice, sistemele electronice ale diferiților atomi și molecule sînt activate, ei devenind astfel receptivi, deci capabili de transformări. La cele activate astfel, culoarea se fanează, iar țesăturile și hîrtiile se macină prin ruperea lanțurilor lungi care compun moleculele fibrelor de celuloză. Radiațiile electromagnetice se comportă alteori ca fotoni (particule luminoase), care transferă o activitate fotochimică substanțelor capabile să-i absoarbă. Radiațiile cu undă scurtă sînt mai energetice și au îndeobște o mai intensă activitate fotochimică.

Intensitatea deteriorării depinde mai ales de: capacitatea intrinsecă a materialului de a absorbi energia radiantă și de a reacționa; caracteristicile spectrale ale radiațiilor; timpul de expunere; intensitatea radiației. Temperatura ridicată mărește agitația generală a atomilor și moleculelor, pornită de procesul fotochimic și poate chiar devia procesul inițial spre alt tip de reacție chimică. Umiditatea accelerează distrugerea materialelor fotosensibile.

La nivele egale de luminat, cea mai deterioranță este lumina difuză zenitală, cu cele mai multe radiații; ultraviolete iar cea mai puțin lumina incandescentă, numai cu urme de asemenea radiații; lumina fluorescentă este preferată, dar efectul ei dăunător variază cu tipul de lampă folosit. Radiațiile ultraviolete se elimină din lumina zilei: prin luminat indirect după reflectare pe suprafețe, acoperite cu vopsele conținînd alb de zinc sau alb de titaniu; prin străbaterea filtrelor de sticlă, ușor colorată în galben ori de sticlă incoloră specială; prin filtrarea ei prin foi de plastic cu compuși absorbanți ai ultravioletului (cea mai ieftină). Lămpile fluorescente pot fi acoperite cu lacuri și foi speciale pentru eliminarea acestor radiații. Astfel protejate, durata vieții exponatelor poate fi mărită de 2—5 ori. În multe muzee de artă specialiștii preferă lumina zilei (purificată de ultraviolete) pentru efectele ei de profunzime și animație.

Exponatele cele mai fotosensibile trebuie menținute în semiobscuritate și luminate cu un fascicul luminos de la o sursă incandescentă, numai pe timpul examinării. Deși vizitatorii sînt obișnuiți cu risipă de lumină — acasă, pe străzi, în magazine și restaurante — ochiul omenesc se poate ușor acomoda la o întinsă gamă de intensități luminoase. Ei se vor obișnui lesne cu lumina slabă din sala de exponate fotosensibile, dacă venind din cele strălucitor luminate, vor străbate mai înainte altele cu intensitate intermediară. S-a constatat că lumina slabă cu tonuri „calde" este preferată.

★

Dacă întreg personalul muzeal trebuie să fie pătruns de necesitățile conservării colecțiilor, unele muzee sînt mai ales institute de cercetări, iar în altele rolul didactic și educativ primează. De preferat este ca în muzeele mari să se îmbine ambele activități, cu personal diferențiat ca pregătire și aptitudini.

Ca pretutindeni, cercetarea științifică trebuie încredințată acelora cu cele mai înalte titluri universitare (doctori în științele respective). Pe lîngă universități americane există institute de muzeologie, unde absolvenții unui liceu (ori ai unei școli echivalente) pot obține diplome de două grade, după 2 sau 4 ani de studii teoretice strîns legate de practica muzeologică.

Pe lîngă munca de colectare intensă de pe teren, muzeologul trebuie să cunoască metodele de preparare și conservare optimă a materialelor și să aibă dorința și perseverența de a pătrunde spre miezul înțelegerii științifice. El mai trebuie să aibă cultură generală, simț estetic, entuziasm comunicativ, înclinație pedagogică, înaltă competență în specialitate, abilitate manuală, anumite cunoștințe administrative și economice. Mai trebuie să întrețină schimb de experiență cu specialiștii din țară și străinătate.

Succesul unui muzeu nu depinde numai de renumele lucrărilor științifice și de reușita expunerilor, dar și de instaurarea unui astfel de climat psihologic și intelectual, încît să atragă cît mai mulți cercetători științifici și cetățeni dornici de cultură.

Pentru completare a se consulta: *Museum*, 1960, **13**: 203—242; 1962, **15**: 63—65; 1964, **17**: 57—84.

RÉSUMÉ

L'auteur de l'article y présente les principes généraux de la conservation des pièces de musée, principes valables pour tous les types de musée, et insiste plus particulièrement sur l'humidité relative et sur l'illumination.

ZECE COȚI DE CATIFEA BROȘATĂ PENTRU UN CAFTAN DOMNESC DIN SECOLUL AL XVI-LEA

FLORICA VÎRJOGHIE

Trecerea unor piese de artă prin atelierul de restaurare duce deseori la constatări demne de reținut.

Astfel în cursul anului 1961 a fost predat pentru consolidare Atelierului de restaurare a textilelor din Muzeul de Artă al R. S. România, un felon din țesătură de catifea vișinie cu ornament floral de culoare verde deschis și broșată cu fire de argint aurit [1]. Acesta a fost adus în 1864 de către Alexandru Odobescu de la Mănăstirea Cozia [2] unde era socotit, potrivit unei legende locale, că ar fi alcătuit dintr-un veșmînt rămas de la Mircea cel Bătrîn. Țesătura de catifea însă este de proveniență orientală din secolul al XVI-lea, deci veșmîntul ce intra în compunerea acestei piese de cult este un caftan boieresc din acea vreme.

Fragmentările multiple ale țesăturii și reducerea dimensiunilor elementelor principale (spate, fețe, mîneci și clini) nu ne-au încurajat, în condițiile de atunci, să încercăm o reconstituire. Țesătura felonului a fost deci consolidată prin punerea pe o pînză de suport și înapoiată Secției de artă veche românească în aceeași formă. În cursul anului 1967 după o deplină reușită în reconstituirea a trei costume din secolele XV-XVI și găsirea unor metode de stabilire a dimensiunilor și formelor fragmentelor provenite din veșminte [3], piesa a fost readusă în atelier și studiată în lumina experienței acumulate în ultimii ani. Fragmentele, în număr de 24, din care era compusă suprafața semicirculară a felonului, au fost desfăcute din cusături și cercetate amănunțit. Cu această ocazie, s-a observat că la două din fragmentele principale, pe latura superioară a spatelui și pe latura inferioară a mînecii din dreapta, motivul ornamental dispare și pe o lățime de cca 1 ½ cm apare numai pufu de catifea de culoare fondului încheiat cu cîteva fire de beteală țesute întins. Acesta fiind procedeul clasic de începere și de încheiere a unei țesături, concluzia se impunea: avem în față o catifea țesută pe anume lungime

[1] Secția de artă veche românească, inv. nr. 1158.

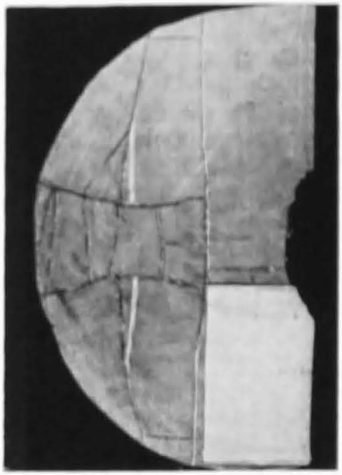
[2] Gr. Tocilescu, Catalogul Muzeului Național de Antichități. București, 1906, p. 103, nr. 15; Sp. Cegăneanu: Obiecte bisericești. București, 1911, p. 51, 53; Corina Nicolescu, Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV – XVI) în Studii și Cercetări de Istoria Artelor, 1956, III, nr. 3–4, p. 68.

[3] Corina Nicolescu și Florica Vîrjoghie: Cercetarea și restaurarea țesăturilor în cadrul Muzeului de Artă al R.S.R., în Revista Muzeelor, 1964, nr. 1, p. 67–70, fig. 1–5; Ibidem: Restoration of 15-th Century Romanian Court Parment, în Studies in Conservation, vol. II, nr. 3, august 1966. Great Britain at the University press Aberdeen; Ibidem: Costumes roumains de Cour du XV-e et du XVI-e siècle reconstitués dans l'atelier de restauration du Musée d'Art R.S.R., în „Bulletin de Liaison du Centre International d'Études Textiles anciens", nr. 25, Janvier 1967, Lyon, p. 20–35, fig. 6–14.

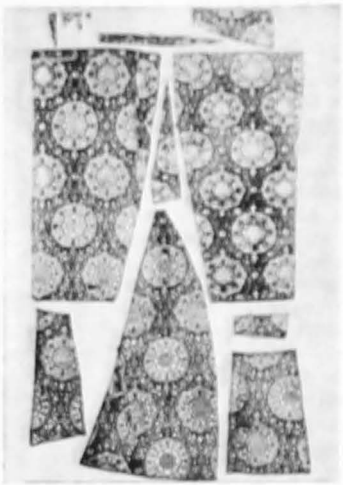
Fig. 1. — Veșmînt domnesc (caftan) din catifea albastră. M-rea Bistrița — Vîlcea — reconstituit.

Fig. 2. — Veșmînt de domniță (Contes) din țesătură de argint, reconstituit.

Fig. 3. — Reconstituirea metrașului la caftanul albastru. M-rea Bistrița — Vîlcea.



④ Reversul felonului înaintea operațiilor de reconstituire.



⑤ Parte din fragmentele veșmîntului după descompunerea felonului.

necesară la confecționarea unui anumit tip de costum, și toate fragmentele trebuiau să-și găsească locul între cele două extremități, începutul și sfîrșitul țesăturii pe care se află și o ștampilă rotundă cu caractere arabe.

Procedînd ca și în reconstituirea veșmîntului domnesc din brocard albastru provenit de la Mănăstirea Bistrița — Vîlcea prin reconstituirea în prealabil a lungimii și lățimii originale a țesăturii, s-a ajuns la un rezultat pozitiv. Folosind succesiunea motivului ornamental și a diferitelor particularități ce survin la fabricarea manuală a țesăturilor, au fost determinate grafic la scara 1/1, suprafețele elementelor componente (spate, fețe, mîneci și clini), a lacunelor din aceste suprafețe, precum și lipsurile din suprafața țesăturii, lipsuri survenite de la bun început la croirea veșmîntului.

Țesătura astfel reîntregită pe lățimea ei originală de 62—63 cm, măsoară în lungime 6,83 m, în care suprafață, toate fragmentele și-au găsit locul, iar elementele de costum și-au definit formele cu dimensiunile originale. Lungimea de 6,83 m reprezintă însă un număr necunoscut dintr-o anumită unitate de măsură, care desigur este cotul, veche unitate de măsură pentru țesături. Stabilită după obiceiul pămîntului, această unitate de măsură, ca și cele pentru măsurarea distanțelor, varia de la un popor la altul și de la o regiune la alta. Ele au fost înlocuite spre sfîrșitul secolului al XIX-lea în multe părți ale lumii prin sistemul metric. Pentru a afla cîți coți reprezintă bucata noastră de 6,83 m de țesătură reconstituită trebuie să știm cîți centimetri intră într-un cot și anume în cotul folosit în regiunea de proveniență a țesăturii.

Un vechi manual tehnic [1] ne dă cîteva informații asupra tradiționalelor unități de măsură pentru textile, folosite pînă în secolul trecut în diferite țări dintre care, fiind vorba de o țesătură orientală, am reținut această precizare relativ la Turcia.

Pic arșin indasé (un cot) folosit pentru măsurarea țesăturilor de bumbac și fibre vegetale . . . 0,6525 m.

Pic arșin halebi (un cot) folosit pentru măsurarea țesăturilor de mătase și lînă . . . 0,6858 m.

Revenind la lungimea țesăturii noastre de 6,83 m și admițînd că la reconstituire, în urma deformărilor produse de uzură, s-a putut produce o diferență de 2—3 cm adică de 2—3 mm la m, putem afirma că această țesătură a fost de 10 coți (10 pic arșin halebi), unitatea de măsură pentru țesături de mătase cea mai apropiată de rezultatul reconstituirii țesăturii și care unitate de măsură era, credem, destul de răspîndită în lumea orientală a veacurilor trecute.

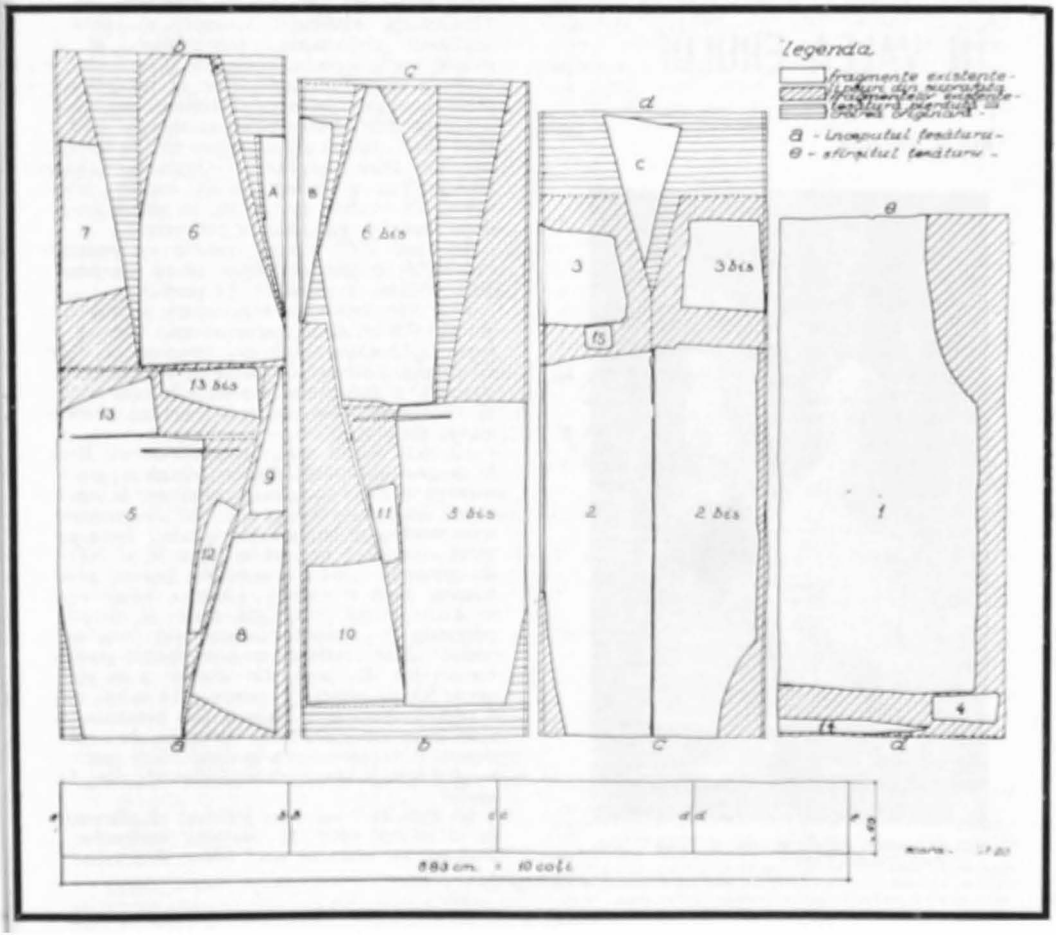
[1] Philippe Huguemin: Aide-mémoire de l'ingénieur. Libr. Polytechnique. Ch. Ceranger éditeur — Paris et Liège, appendice — p. 1102.

Dacă proveniența și epoca fabricației acestei catifele au fost evidente cercetătorilor, constatarea noastră aduce în plus informația că această prețioasă țesătură era un produs unicat, țesut în dimensiunile necesare confecționării unui costum de tip curent la curțile domnești din epoca respectivă.

De asemenea, pentru viitoarele reconstituiri de costume ce stau încă la alcătuirea unor obiecte de cult (cele din colecțiile M-rei Putna și M-rei Secul), cunoașterea folosirii de țesături unicate și a dimensiunilor acestor unicate în secolul al XVI-lea pot folosi ca mijloc de investigație și ajuta la restabilirea formelor și dimensiunilor elementelor de costum și, citeodată, acolo unde ar exista îndoieli, chiar la stabilirea proveniență țesăturii.

RÉSUMÉ

S'étayant sur la reconstruction de plusieurs habits princiers du XVI-e siècle, l'auteur conclut que pour leur confection on utilisait un coupon spécial de velours broché mesurant 10 aunes.



LOPĂTARUL (Platalea leucorodia L.) SPECIE CLOCITOARE ÎN VALEA ERULUI

POLIŞ ROZALIA

Puii de lopătar, înelaţi, la cuib, în Valea Erului. (Foto Rozalia Poliş).

Singura porţiune din nord-vestul ţării noastre în care se mai menţine un complex de biotopuri caracteristice zonelor umede, este Valea Erului. Deşi o mare parte a terenurilor au suferit din plin influenţa omului, suprafeţe întinse păstrează caracterele morfologice iniţiale, o floră şi o faună cu interesante specii relicte, ale căror areale se reduc însă necontenit o dată cu acţiunile de drenări şi de secări efectuate în toate terenurile umede ale Europei.

Cercetînd biocenozele cuprinse între cele două terase ale Văii Erului, colectivul de naturalişti ai Muzeului Crişanei a căutat să depisteze elementele caracteristice, să surprindă unele aspecte fenologice şi ecologice din evoluţia ciclurilor desfăşurate în natură, completîndu-şi în acelaşi timp materialele din colecţii.

Observaţiile şi colectările au început încă din anul 1963, dar s-au limitat mai ales la teritoriul cuprins între localităţile Otomani, Tarcea, Galoşpetreu şi Adoni. Note asupra acestor observaţii au fost prezentate la prima (9) şi a doua sesiune ştiinţifică a muzeelor.

În anul 1967 atenţia noastră s-a îndreptat îndeosebi asupra avifaunei părţii de nord a Văii Erului, în limitele Crişanei.

Din colectivul care a participat la observaţii şi colectări au făcut parte colegii: Jurcsak Tiberiu şi Kovats Ludovic, precum şi Pinter Gheorghe, paznicul fondului de vînătoare aparţinînd Ocolului silvic Săcuieni, cărora le aducem şi pe această cale mulţumiri pentru preţiosul ajutor acordat.

La data de 11 mai, cercetînd cursul Erului în dreptul localităţii Sălacea (Marghita) am fost conduşi de către paznicul de vînătoare la punctul numit Balta Scurtă care este una din numeroasele ramificaţii laterale ale Erului. În această baltă adîncimea apei varia între 50 şi 200 cm (în perioada vernală şi estivală), faciesul predominant fiind stufărişul. Lăţimea bălţii atinge în unele locuri peste 200 metri şi, pentru a pătrunde în anumite puncte din interior, a trebuit să ne croim drum prin tăierea stufului. La un foc de armă, din stufăriş s-au ridicat circa 50 de stîrci de noapte, 15 stîrci roşii, 4 stîrci galbeni şi 4 lopătari. Era perioada cînd abia începuse cuibăritul. Perechile de lopătari puteau fi văzute adesea în jurul bălţii (paznicul a observat 6 exemplare începînd din luna aprilie).

La data de 7 iunie am încercat să pătrundem în interiorul bălţii în căutarea cuiburilor de lopătari, cu ajutorul unei bărci. Am reuşit să

▶

găsim doar o parte a coloniei de stîrci de noapte și de stîrci roșii. Abia la 23 iunie, orientîndu-ne după locul de unde se ridicau lopătarii am depistat un cuib în care se găseau 2 pui (foto 1). Cuibul, așezat în apropierea coloniei mixte în care predominau stîrcii de noapte, avea o înălțime de 50 cm și o lățime de 100 cm. Adîncimea apei la baza cuibului era de 50 cm. Cei doi pui au fost inelați cu inele primite de la Centrala ornitologică (H 6731 și H 6732).

La 29 iunie am vizitat din nou colonia. Puii erau de data aceasta acoperiți în întregime de pene și la apropierea noastră au încercat să coboare din cuib, totuși ne-am putut apropia atît cît era necesar pentru a-i fotografia. După această dată colonia nu a mai fost deranjată. Lopătarii au fost văzuți de către paznicul de vînătoare pînă la mijlocul lui septembrie.

Parcurgînd literatura de specialitate care ne-a stat la dispoziție am constatat că cele mai detaiate mențiuni asupra prezenței lopătarului în partea de vest a țării noastre ne-au rămas de la Lovassy. În lucrarea sa asupra bălții de la Ecedea (6) sînt descrise două colonii [1] dintre care una se afla în hotarul comunei Boghiș (Carei) și era formată din circa 200 de cuiburi (28.VI.1887). Coloniile de lopătari au încetat să mai existe după 1898, în urma vastelor lucrări de drenare care au dus la secarea vestitelor mlaștini ale Ecedei.

În anul 1957 Dr. Andrassy publică o listă avifaunistică a Văii Erului (1). El trece lopătarul împreună cu pelicanul printre speciile rare de pasaj subliniind că le-a văzut doar în copilărie, la Sălacea (între anii 1904—1910).

Date și mai vechi asupra coloniilor de lopătari situate în zonele mlăștinoase din apropiere de Cefa (locul numit Sarret) le avem de prin 1850, cînd Peteny colectează ouă la Sarret (3). Din aceste mlaștini au rămas doar pescăriile de la Cefa (în țara noastră) și Biharugra (în R.P.U.) care astăzi atrag doar o infimă parte din păsările legate altădată de biotopul acvatic.

Dacă ne coborîm mai spre sud în Banat, constatăm că tot din secolul trecut sînt amintite de către Linția (5) coloniile de la Becicherecul Mic, Sat-chinez și Biled. Încă din 1954 el menționează că lopătarul nu mai cuibărește decît pe Dunărea inferioară, de la Ostrov în jos.

Lucrările ornitologice recente (2, 7, 10, 12, 13 și 14) semnalează regresul populației de lopătari din Deltă și Bălțile Dunării (inclusiv complexul Bălților Călărași, azi secat) datorită schimbărilor profunde intervenite în biotopul specific al acestei păsări tipice de baltă, deși ea este ocrotită de lege ca monument al naturii.

Apariția lopătarului în vestul țării confirmă importanța biotopului umed pentru speciile rare, pe cale de dispariție, specii pentru care în majoritatea țărilor s-au creat rezervații naturale pe întinderi de sute de hectare.

[1] Lucrare pe care Linția nu o ia în considerare la alcătuirea volumelor de păsări ale României, deși conține prețioase date pentru avifauna Maramureșului.

Cea mai apropiată colonie este situată la circa 80 de km vest de Valea Erului, la Hortobagy (R.P.U.) unde s-au semnalat colonii de lopătari începînd din anul 1948 (4). În anul 1964 s-au înregistrat aici 113 cuiburi de lopătari (11). Fără îndoială, că, deviind de la acest punct spre răsărit, unele perechi și-au ales ca loc de cuibărit stufărișul de nepătruns care se întinde încă pe numeroasele meandre și brațe moarte ale pîriului Er.

Deși printr-o decizie a Sfatului popular al regiunii Crișana, Comitetul executiv (nr. 55/14 ianuarie 1967) s-au creat două rezervații ornitologice pe Valea Erului, marile drenări și desecări care au început în această parte a țării, vor afecta profund aspectul și componența actuală a avifaunei. Pentru salvarea speciilor legate de ape și mlaștini singura soluție va fi înființarea unor complexe de gospodării piscicole pe lîngă care să se prevadă anumite suprafețe acoperite cu stuf, avînd caracterul unor rezervații naturale. Asigurîndu-se liniștea necesară în timpul clocitului, aceste rezervații vor putea servi drept locuri de reproducere, atît speciilor de interes cinegetic cît și elementelor rare ale avifaunei țării noastre.

BIBLIOGRAFIE

1. Andrassy, E.: Az érmellék madárvilága, Aquila, Tom. 63—64, 1956—57, p. 173.
2. Cătuneanu, I.: Coloniile de cuibărit din Delta Dunării și necesitatea creării unor rezervații ornitologice. Ocrotirea Naturii, nr. 3, 1958, p. 79.
3. Privaldskyi, J.: Aves Hungariae. Budapestini. 1891. p. 135.
4. Homannai, N.: A hortobágyi halastavak kanalasgém telepérol. Aquila. Tom. 66, 1959, p. 267—269.
5. Linția, D.: Păsările din R.P.R., vol. III. 1955, p. 17.
6. Lovassy, S.: Az ecsedi láp es madárvilág. Budapest, 1931, p. 45 și 73.
7. Papadopol, A.: Essai sur l'ornithofaune du lac Călărași et du sud-ouest du marais Borcea. Travaux du Mus. d'Hist. Nat. Gr. Antipa, vol. V, 1955, p. 354.
8. Peterson, R., G. Mountfort, P. A. D. Hollom: A. Field Guide to The Birds of Britain and Europe 1966, p. 31.
9. Poliș, R., Beczy, T., Jurcsak, T.: Fauna ornitologică a bălților de la Otomani (rezumat) Revista Muzeelor, număr special, anul II, 1965, p. 406.
10. Pușcariu, V.: Observații asupra unor păsări rare din Delta și Lunca Dunării, Ocrotirea Naturii, tom. 8, nr. 2/1964, p. 201.
11. Sóvágó, M.: Hortobágyi levelek. Aquila, tom. 71—72, 1964—1965, p. 179.
12. Tălpeanu, M.: Avifaune de la région inondable du Danube, en Olténie. Travaux du Mus. d'Hist. Nat. Gr. Antipa, vol. V, p. 306, 1965.
13. Vespremeanu, E.: Recherches sur les colonies d'oiseaux de la zone du complexe de lacs Călărași. Travaux du Mus. D'Hist. Nat. Gr. Antipa, vol. VI. 1966, p. 249.
14. Vespremeanu, E.: Lacul Cerna — Ghiol, un important refugiu al păsărilor rare acvatice din România. Natura, seria Biologie, an. XVIII, nr. 6, p. 78.

RÉSUMÉ

Dans le nord-ouest de la Roumanie, notamment dans la Vallée de l'Er protégée en tant que réservation naturelle, ont niché en 1967 2 ou 3 paires de spatules (Platalea leucorodia) à proximité d'une colonie mixte de hérons (Nyctycorax nyctycorax, Ardea purpurea, Ardeola ralloides). Cette expèce rare déclarée monument de la Nature a niché dans cette zone au cours du dernier siècle, mais actuellement sa reproduction n'était enregistrée qu'en Dobroudja.

TIPURI ŞI COSTUME PITOREŞTI BUCUREŞTENE

DIN ALBUMUL LUI HENIKSTEIN (1825)

PAUL CERNOVODEANU

Oameni „de rînd" din Bucureşti.

Mărturiile iconografice privitoare la vechiul Bucureşti şi locuitorii săi sînt deosebit de rare; de la gravura fantezistă a oraşului datorată la 1717 unui ilustrator anonim însoţind armatele austriece în campania lor împotriva turcilor [1] şi pînă la schiţele şi desenele pline de fineţe ale lui Auguste Raffet la 1837 [2] se cunosc prea puţini pictori [3] care să fi lăsat în opera lor o urmă a trecerii prin capitala Ţării Româneşti. De aceea găsim binevenită ocazia de a adăuga la firava serie de călători străini artişti — ştiută pînă în prezent — şi numele lui August cavaler von Henikstein. Datele biografice de care dispunem asupra acestui acuarelist sînt destul de sumare. De origine bavareză, August von Henikstein s-a născut la 21 octombrie 1802; în anul 1825, a întreprins o călătorie în sud-estul Europei, prin Ţara Românească şi Bulgaria, pînă la Constantinopol, unde a rămas timp de un an. Cu acest prilej, Henikstein a pictat în acuarelă, în filele unui album [4], nepublicat pînă în prezent, o serie de tipuri şi costume pitoreşti din locurile pe unde a umblat [5]. În 1832 îl întîlnim la München unde luînd parte la primirea delegaţiei venită să ofere coroana Greciei lui Otto al Bavariei, Henikstein a alcătuit un al doilea album de acuarele conţinînd portretele plenipotenţiarilor eleni [6]. Artistul a însoţit apoi pe regele Otto la Atena, în calitate de interpret, iar mai tîrziu a intrat în diplomaţie, fiind numit consul al Greciei la Triest (1838); a murit în 16 aprilie 1840 la Viena [7].

Albumul alcătuit în urma călătoriei sale din 1825—1826 în sud-estul Europei, măsurînd 26 × 19,8 cm şi legat în pînză de culoare cafenie închisă, mărginită cu un chenar aurit, conţine 23 planşe din care numai 22 sînt pictate, ultima rămînînd albă. Pe copertă se află lipită o etichetă dreptunghiulară (6,7 × 10,1 cm) din hîrtie groasă albastră, pe care se află scris în limba franceză cu litere cursive aurite, următorul titlu: *Costumes et portraits // faits à un voyage par la // Valachie et la Bulgarie // à Constantinople dans l'année 1825 // par le Chevalier // Auguste de Henikstein.* Planşele nr. 1, 2 şi 4 ale albumului, în afara explicaţiei conţinutului, poartă în colţul din dreapta, jos, indicaţia: „Bukarest 1825", cele cu nr. 3 şi 5 doar „Bukarest", fără dată, iar nr. 6 „Giurgewa" (Giurgiu); restul albumului de la planşa nr. 7 pînă la nr. 22, înfăţişează scene, costume şi tipuri pitoreşti din Bulgaria (Varna şi Silistra), Constantinopol şi Scutari.

Henikstein se arată a fi un acuarelist înzestrat. Portretele şi schiţele sale sînt deosebit de sugestive, redînd tipuri din toate categoriile sociale, surprinse în atitudini caracteristice.

Prima planşă, intitulată *„Gens de la basse Classe á Bukarest"* (Oameni „de rînd" din Bucureşti), ilustrează o scenă de tîrg în care două grupuri distincte, unul alcătuit din cinci persoane, negustori şi „muşterii", iar al doilea din trei femei stînd „la taifas", sugerează imaginea mulţimii amestecate dintr-o piaţă. Doi dintre bărbaţi au îmbrăcăminte turcească, anume un negustor de pepeni, ghemuit pe o rogojină, purtînd fes roşu pe cap şi surtuc cafeniu şi cumpărătorul din faţa sa, zărit din profil spre dreapta, cu şalvari şi scurteică albastră, ducînd sub braţul stîng o tipsie iar în mîna dreaptă un vas de aramă. Lîngă primul personaj, aşezat tot pe rogojină şi privind spre stînga, un tînăr în straie ţărăneşti [8], cu cojoc înflorat şi căciulă ţurcană, ţine în mînă o felie de pepene. În spatele lor un jimblar avînd o căciulă foarte înaltă, oferă spre vînzare patru plini mari, rotunde iar alături de dînsul, un muşteriu, purtînd pe cap o pălărie cu boruri largi, stă de vorbă cu personajul în straie orientale din faţa negustorului de pepeni. Femeile din grupul al doilea, îmbrobodite cu şaluri şi basmale şi îmbrăcate cu caftane peste rochiile lungi, ajungîndu-le pînă la glezne, au fost surprinse de penelul viu al artistului într-o atitudine degajată, de relaxare, stînd de vorbă după efectuarea cumpărăturilor pe care le ţin fiecare sub braţ.

Planşa a doua din albumul lui Henikstein reprezintă *„Négociants et Bojars d'un rang infé-*

---

[1] A. Corbu, *Bucureştii Vechi, Documente iconografice (sec. XVII, XVIII, XIX)*, Bucureşti, 1936, pl. I.

[2] G. Oprescu, *Ţările române văzute de artişti francezi (sec. XVIII şi XIX)*, Bucureşti, 1926, p. 39—53.

[3] Printre care amintim pe Luigi Mayer, la 1794 (autorul albumului *Views in Turkey, in Europe and Asia, comprising Romelia, Bulgaria, Walachia . . .*, editat de William Watts la Londra în 1801), Louis Dupré la 1819 (cf. Oprescu, *op. cit.*, p. 15—17) şi Barabás Miklos la 1831 (ap. Andrei Veress, *Pictorul Barabás şi românii*, în: Analele Acad. Române, M.S.L., Seria a III-a, tom. IV (1929), p. 357—384).

[4] Aflat iniţial în colecţia Constantin C. Karadja şi achiziţionat ulterior de Biblioteca Academiei R.S.R., unde se păstrează la cabinetul de stampe sub cota AD II 54.

[5] Cîteva din acuarelele sale bucureştene au fost reproduse — la semnalarea noastră, în majoritatea cazurilor — de P. I. Panaitescu, *Aspecte din lupta populaţiei bucureştene împotriva regimului turco-fanariot (1716—1821)*, Buc. 1962, p. 33, 43; Dan Berindei, *Oraşul Bucureşti reşedinţă şi capitală a Ţării Româneşti (1459—1862)*, Buc., 1963, p. 176 şi 177; Al. Cebuc, *Din istoria transportului de călători în Bucureşti*, Buc., 1963, p. 61; **** Istoria oraşului Bucureşti* (ed. M.I.B.), vol. I, Buc., 1965, p. 183; C. C. Giurescu, *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre*, Buc. 1966, p. 312—313, pl. VI (în culori); **** „Magazin istoric"*, I (1967), nr. 6 (septembrie), p. 50 (în culori).

[6] Const. I. Karadja, *Les aquarelles grecques du Chevalier de Henikstein* în „Le Message d'Athènes", Nouvelle Série, I. (1933), nr. 3407 (25 mars) p. 1. Albumul se păstrează la *Staatliches Kunstmuseum Berlin*, Colecţia Lipperheides, cota nr. 1450.

[7] Karadja, ibidem; Fr. August Schmidt, *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Bd. 18/1840, T.2, nr. 907.

[8] Pastorul irlandez Nathaniel Burton, călător în Ţara Românească la 1837, descrie astfel costumul ţăranilor noştri: *„. . . ei poartă o cămaşă care le ajunge pînă la genunchi, cu un brîu la care sînt legate în faţă punga lor de tutun, briceagul şi amnarul; au ţipari scurţi şi opinci ale căror nuiţe sînt înfăşurate în jurul picioarului şi prinse de un fel de obiele de lînă; ţăranii poartă şi pălărie lungă şi mustăţi, dar barba o ţeşit cu totul din ses . . . Vezi şi unii cu cîteva turcoaice, împodobite pe spate şi cu papuci turceşti . . . Înaintînd spre interiorul ţării . . . pălăria mare, cămaşa, brîul, ţipari şi opincile pe care le-au moştenit în cea mai mare parte de la strămoşii lor daci, par să precumpănească . . ."* (cf. *Narrative of a voyage . . . from Constantinople through Turkey, Wallachia . . .* Dublin, 1838, p. 273).

Negustori și boiernași. Logofăt.

Boieri de starea a doua. Căminari.

Boieri de starea întîi. Mare logofăt, domnul, mare spătar.

rieur — Logothet" (Negustori și boiernași — Logofăt). Grupul este alcătuit din cinci persoane dintre care patru (trei boiernași și un negustor stau laolaltă), pe cînd logofătul văzut numai din profil, ațintind spre stînga, se ține mai la distanță. Negustorul (al treilea din grup), îmbrăcat cu un caftan cenușiu, peste o cămașă albă cu dungi albastre, avînd în picioare ciubote negre, iar pe cap un calpac cenușiu, simplu, este înconjurat de boiernași, îmbrăcați asemănător, cu caftane și giubele, dar purtînd calpace proeminente cu fundul dreptunghiular scos în relief [9]. Logofătul, adică copistul de Divan sau „cancelerie", este îmbrăcat cu un caftan violet deasupra unei cămăși albe cu dungi albastre și poartă pe cap un calpac negru cu fundul verde.

Planșa a treia a albumului înfățișează patru „*Bojars du second rang — Caminars*" (Boieri de starea a doua — Căminari), despărțiți în două grupuri distincte. Rangul social ceva mai ridicat al acestor boieri de stare mijlocie este ilustrat prin îmbrăcăminte mai îngrijită constînd din caftane albastre sau cenușii căptușite cu blănuri de samur, șalvari roșii și conduri galbeni în picioare, calpace și işlice destul de voluminoase pe cap.

Planșa a patra este închinată protipendadei: „*Bojars du premier rang. Grand Chancelier, le Prince, Grand Spathar*" (Boieri de starea întîi — Mare logofăt, domnul, mare spătar). Aici tipurile sînt individualizate, putînd fi chiar identificate [10]. Alături de cele trei personaje proeminente, mai figurează și un al patrulea, cu o înfățișare de om tînăr, în pofida bărbii negre, bogate, dar fără nici o specificație a rangului. Marele logofăt, pozînd într-o atitudine maiestuoasă, este văzut din față, cu figura încadrată de o barbă colilie, deasă și mustăți groase; poartă un costum de preț, compus dintr-un caftan albastru căptușit cu mătase deasupra unei cămăși albe, brăzdate de dungi verticale roșii, iar pe cap un enorm işlic negru cu fundul verde. Domnul țării (a treia figură din grupul amintit) păstrînd o ținută puțin rigidă, oficială, cu mîna dreaptă strîngîndu-și caftanul larg de culoare cenușie, la piept, este acoperit cu o pălărie — turban de culoare albastră, cu dungi oblice roșii și împodobită cu o pană; șalvarii sînt roșii iar condurii ascuțiți din picioare, galbeni. În sfîrșit marele spătar, văzut din profil privind spre stînga poartă ochelari cu

[9] Căpitanul englez James Edwars Alexander, trecînd prin București la 1826, menționează în notele sale de călătorie că boierii „*sînt foarte iubitori de calpace largi dintre care fiecare . . . are cîte două, unul de mărimea cuvenită pe care-l poartă ziua și altul cu care colindă noaptea din casă în casă, atît de mare, încît nu pot să treacă prin ușă fără a-l scoate și a-l da la o parte...*". „*Calpacul sau căciula din blană de miel cenușiu pe care o poartă boierii . . .*" precizează călătorul „*este un articol de îmbrăcăminte foarte deosebit. Mărimea lui trebuie să atingă un anumit număr de degete turcești în circumferință . . .*" (cf. *Travels from India to England . . . in the years 1825—1826*, London, 1827, p. 252).

[10] La 1825 domnul Țării Românești era Grigore IV Dimitrie Ghica (1822 – 1828), mare logofăt al Țării de Sus și ispravnic al Divanului, Mihalache Racoviță iar mare spătar, Grigore Filipescu.

ramă de bagă; este îmbrăcat într-un caftan de culoare cafenie închisă deasupra unei cămăşi albe cu dungi roşii, portocalii şi galbene; pe cap un enorm calpac cu fundul verde.

Ultimele două planşe din albumul lui Henikstein dedicate tipurilor şi costumelor pitoreşti din Bucureşti nu mai reprezintă însă grupuri imobile de persoane ci sînt scene de mişcare. Astfel planşa a cincea, fără nici o precizare a subiectului ilustrat, dar cu menţiunea localizării sale, „Bukarest", înfăţişează plimbarea boierilor din protipendadă la Şosea. În prim plan sînt zugrăviţi doi boieri călări, văzuţi din profil şi trei sferturi spre stînga, îmbrăcaţi în fastuoase costume orientale, cu işlicuri negre, voluminoase, pe cap, caftane viu colorate în verde şi vişiniu peste cămăşile albe brăzdate de dungi verzi sau înflorate în albastru, şalvari roşii şi conduri galbeni. Şeile şi harnaşamentul cailor sînt din piele peste valtrapurile, frumos împodobite cu ciucuri albaştri la primul boier şi chenar decorativ în roşu, la celălalt. Al doilea boier ţine în mîna dreaptă o imensă narghilea. Pe planul al doilea în stînga este reprezentată o „berlină" în care se plimbă un cuplu boieresc, străjuit la spatele vehiculului de un falnic arnăut [11]. Caleaşca este de culoare verde, avînd coşul tras, cu arcurile, oiştea şi spiţele vopsite în roşu deschis spre trandafiriu. Boierul dintr-însa poartă un caftan trandafiriu, mărginit cu blană şi pe cap calpacul, iar cucoana de alături, un caftan albastru şi o pălărie-turban albă, cu flori roşii. Vizitiul, ţanţoş pe capra trăsurii, agitîndu-şi biciul în mîna dreaptă, este îmbrăcat după moda ungurească, cu căciulă înaltă pe cap, cojoc negru, cămaşă roşie şi cizme cu fireturi în picioare. În partea din dreapta a tabloului se zăreşte o casă boierească în stil românesc — mai sumar conturată —, construită cu cerdac şi sacnaşiu şi prevăzută cu o masivă poartă de intrare.

În planşa a şasea, intitulată *„Poste de Vallachie — Giurgewa"* (!), Henikstein a pictat o căruţă trasă de patru cai în galop, mergînd pe drumul de poştă dintre Bucureşti şi Giurgiu. Surugiul, călare pe ultimul cal, pleznind din biciul lung ţinut în mîna dreaptă, poartă o căciulă neagră pe cap, un cojoc albastru, ţări albi şi opinci în picioare. În căruţa foarte primitivă, de lemn, şade ghemuit un boier îmbrăcat într-un caftan roşu îmblănit cu samur, peste o cămaşă galbenă cu dungi, şalvari albaştri, ciubote negre şi o căciulă înaltă pe cap, cu fundul galben.

Deşi puţine la număr, planşele din albumul lui Henikstein înfăţişînd o adevărată galerie de tipuri din toate păturile societăţii bucureştene la 1825, sînt foarte reuşite ca execuţie artistică şi prezintă o deosebită valoare documentară pentru istoria costumului românesc într-o vreme în care straiele orientale încep să ia calea dispariţiei.

Anterioare cu doisprezece ani desenelor lui Raffet şi aproape cu două decenii celor ale lui Bouquet şi Doussault, cu toţii excelenţi portretişti şi peisagişti, care au lăsat la rîndul lor preţioase mărturii iconografice asupra tipurilor şi costumelor pitoreşti din perioada regulamentară, acuarelele lui Henikstein vin să suplinească un gol în istoria artei româneşti într-o epocă de tranziţie, în care societatea din capitala ţării părăsind cu încetul portul şi moravurile orientale păşeşte pragul vremurilor moderne.

Plimbarea boierilor la Şosea.

Căruţă de poştă spre Giurgiu.

[11] Moda boierilor din „înalta societate" de a se plimba în „echipaje" cît mai luxoase la Şosea n-a scăpat atenţiei călătorilor străini. Astfel diplomatul danez Clausewitz, aflat la Bucureşti în primăvara anului 1824, a observat că *„boierii trăiau în lux european, cu trăsuri alegante zugrăvite în multe culori sau chiar poleite; numai într-o singură duminică puteai număra vreo 5 sau 6 000 echipaje plimbîndu-se pe Podul Mogoşoaiei . . ."* (cf. C. Karadja, *Un diplomat danez la Curtea lui Grigore Vodă (1824)*, în „Revista istorică", XIV (1928), nr. 10—12, p. 36).

CONTRIBUȚII LA STUDIUL AȘEZĂRILOR ȚĂRĂNEȘTI DIN VECHIUL OCOL AL CRASNEI—HUȘI

GH. DINUȚĂ

Fig. 1. Satul Tătărăni — Huși. Vedere generală.

Fig. 2. Sat de coastă de tip răsfirat din Valea Crasnei — Huși.

Studierea așezărilor rurale românești constituie unul din capitolele cele mai importante de cercetare în domeniul etnografiei, geografiei, sociologiei, istoriei etc. În perioada actuală, cercetarea acestei teme a devenit o necesitate stringentă datorită transformărilor profunde ce se produc în viața materială, în relațiile sociale, în cultura și arta poporului român.

Victoria definitivă a socialismului la sate a dus la schimbări radicale în aspectul general al satelor, prin construirea de edificii social-culturale și economice și a unui mare număr de case noi care au influențat profund forma și structura așezărilor. În legătură cu acest proces, Plenara C.C. al P.C.R. din 5—6 octombrie 1967 pune în centrul preocupărilor sistematizarea generală a localităților rurale, în conformitate cu noile condiții de viață.

O contribuție de seamă în acest domeniu pot aduce cercetările etnografice cu privire la așezări, prin studierea minuțioasă a formării și dezvoltării continue a acestora în funcție de condițiile social-economice și fizico-geografice concrete ale diferitelor zone etnografice, prin alcătuirea unei tipologii a așezărilor pe baza unor criterii care să țină seama atît de factorii de ordin geografic, social-economic, istoric, etnic din trecut, cît și de situația actuală.

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm cîteva din rezultatele cercetărilor noastre asupra tipurilor de așezări din zona deluroasă a Hușilor, efectuate în anii 1959—1962, cu prilejul unor campanii de achiziții de construcții și obiecte pentru expoziția în aer liber a Muzeului satului.

Așezată către partea de est a Moldovei, zona Hușilor, încadrată în întregime în limitele

fostului ţinut al Fălciului, este o regiune cu un relief domol, alcătuit din lanţuri de dealuri, în cea mai mare parte despădurite, unde, din timpuri străvechi, s-au dezvoltat aşezări omeneşti cu caracter stabil avînd ca ocupaţii agricultura, creşterea vitelor, albinăritul, viticultura, ocupaţii descrise pe larg de Dimitrie Cantemir [1], el însuşi de origine din ţinutul Fălciului.

În partea de nord-vest relieful zonei este mai accidentat, în timp ce în partea de est se pierde treptat în întinsa luncă a Prutului. În văile Crasnei şi Lohanului, în partea de vest şi nord-vest a zonei, aşezările sînt mai numeroase şi mai mari. În trecut, aceste aşezări se încadrau în vechiul ocol al Crasnei.

Valea Lohanului începe dinspre nord-est, sub dealul cu acelaşi nume, de lîngă Huşi şi continuă spre sud-vest, pînă ce ajunge în şesul Bîrladului, formînd, cu valea Crasnei, care vine din direcţia nord-sud, un fel de unghi ascuţit cu colţul înspre sud. Pe valea Lohanului, satele Pîhna, Tîrzii, Petrileşti, Olteneşti, Curteni, Budeşti, Lohanul, Creţeştii de Jos şi de Sus, sînt distanţate unele de altele, în timp ce satele de pe Valea Crasnei-Cordeni, Vineţeşti, Leoşti, Crăsnăşeni, Tătărăni, Corni (suburbie a Huşilor) — aproape că se ţin lanţ.

Literatura de specialitate istorică, geografică, etnografică etc. nu ne oferă suficiente date despre această zonă încît va trebui să ne bazăm mai mult pe materialul etnografic de teren şi de arhivă şi pe documentele istorice, destul de sumare şi incomplete. Unele date importante ne oferă Cronica Huşilor a episcopului Melchisedec [2] cu privire la diferite aspecte social-economice, la lupta pentru pămînt dintre răzeşi şi episcopie, la drepturile de proprietate etc. Gh. Ghibănescu[3] ne dă numeroase informaţii cu privire la spiţele de neam. De o deosebită importanţă este pentru noi studiul lui Nicolae Iorga „Neamul Agarici, răzeşi fălcieni şi vasluieni" [4]. Unele referiri cu privire la mişcarea populaţiei, deşi sumare, le găsim în catagrafiile din 1820, 1836 şi 1848, în hărţile ruse din 1835 şi 1853, în Dicţionarul geografic al jud. Fălciu [5] şi în Marele dicţionar geografic al României [6].

În ceea ce priveşte tipurile de aşezări din zona deluroasă a Fălciului găsim indicaţiuni în lucrările lui I. Gugiuman [7], Vintilă Mihăilescu [8], Romulus Vuia [9]. În sfîrşit, aspectele privind organizarea socială a satelor sînt tratate pe larg de către Victor Tufescu [10] şi mai ales de H.H. Stahl [11] în ampla sa monografie, în trei volume, asupra satelor devălmaşe româneşti de pe întreg cuprinsul ţării.

Poziţia geografică a aşezărilor

În văile Crasnei şi Lohanului, distingem mai multe tipuri de aşezări după localizarea geografică în teren.

1. *Sate situate în mici depresiuni sau bazine de văi*, înconjurate din trei părţi de dealuri înalte. Satele se văd numai de pe culmea dealurilor, sau din josul văilor care drenează micile bazine în care sînt adăpostite aşezările. Astfel

Fig. 3. Satul Leoşti, vedere parţială.

de aşezări se află, în special, pe valea Lohanului: Pîhna, Olteneşti, Curteni, Budeşti, iar pe valea Crasnei satele Leoşti, Crăsnăşeni, Tătărăni etc.

2. *Sate de coastă*, aşezate pe pantele mai domoale ale dealurilor şi mai uşor accesibile, ca, de pildă, Creţeştii de Jos. Satul Nou (Lohanu) şi unele cătune aparţinătoare de alte sate ca Petrileşti (comuna Tîrzii), iar pe valea Crasnei, satul Vineţeşti aşezat pe versantul vestic al dealului Musteaţă. De altfel, toate satele sînt aşezate pe versantele vestice, cu excepţia satului Lohanu care ocupă versantul estic al dealului.

3. *Sate situate în luncile văilor principale*, categorie în care intră Cordenii din valea Crasnei, sat aşezat în lunca cu acelaşi nume.

---

[1] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Edit. tineretului, Bucureşti, 1965.

[2] Melchisedec Episcopul, *Cronica Huşilor şi a Episcopiei cu asemenea numire*, Bîrlad, 1869.

[3] Gh. Ghibănescu, *Din trecute cu vorbe*. Despa I–II, Iaşi, 1924–1925.

[4] Nicolae Iorga, *Neamul Agarici răzeşi fălcieni şi vasluieni. Cîteva documente*, Bucureşti, 1914.

[5] Constantin Chiriţă, *Dicţionarul geografic al jud. Fălciu*, Iaşi, 1893.

[6] *Dicţionarul geografic al României*, vol. I–V. Bucureşti, 1900.

[7] I. Gugiuman, *Observaţiuni asupra modului de grupare a aşezărilor omeneşti în stepa deluroasă a Fălciului*, Bul. S.R.R.G. Tom. LVII, Bucureşti, 1938.

[8] Vintilă Mihăilescu, *O hartă a principalelor tipuri de aşezări rurale din România*, Bul. S.R.R.G., XLVI, Bucureşti, 1927.

[9] Romulus Vuia, *Satul românesc din Transilvania şi Banat*, Buc. 1945.

[10] Victor Tufescu, *Răspîndirea satelor de răzeşi. Contribuţii la studiul populării Moldovei*, Chişinău, 1934.

[11] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*. vol. I–II. Edit. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1958, vol. III, Bucureşti 1965.

4. *Sate situate în depresiuni mai slab conturate*, cu casele amplasate atît în depresiuni, cît și pe pantele mai domoale ale dealurilor, aproape de poalele lor. Dintre acestea menționăm: Creții de Sus, Tîrzii și cătunul Bălănești (care aparține de satul Curteni) — toate pe Valea Lohanului.

Tipurile de așezări din punct de vedere morfologic

Toate satele cercetate au în general forme neregulate, cu excepția satului Lohanu (Satu Nou) a cărui formă manifestă o tendință mai accentuată de geometrizare.

Forma așezărilor variază, de la caz la caz, în funcție de caracterul terenului pe care se află, luînd uneori chiar forma văii. Cu mici variațiuni, sate ca Budești, Curteni și Pîhna (toate din Valea Lohanului) se înfățișează ca o potcoavă, după depresiunea sau micul bazin care le adăpostește. Unele așezări ca Oltenești, Tîrzii, Crăsnășeni, Leoști, Tătărăni prezintă și anumite ramificații, care ies din micile bazine în care sînt așezate.

Satele de coastă au în general o formă alungită cu unele neregularități, cum este satul Vinețești ca și Crețeștii de Jos și cătunele Bălănești și Petrilești din Valea Lohanului. Forme alungite prezintă și unele așezări de luncă, ca, de exemplu, Cordeni.

În ce privește satul Lohanu, care a luat ființă în secolul trecut prin strămutarea unor locuitori din alte sate, acesta are o formă geometrică bine conturată, aproape dreptunghiulară. Fiind situat pe un platou neted, poate fi observat în întregime.

Unele probleme privind structura așezărilor

Structura, adică modul de grupare a construcțiilor în vatra satului, variază, de asemenea, de la așezare la așezare. Cele mai interesante din punct de vedere al structurii sînt satele situate în mici bazine sau depresiuni.

Aspectul predominant al satelor de care ne ocupăm, este acela de așezări de tip răsfirat, caracteristic zonelor de coline și, mai ales, de podgorii [12]. Romulus Vuia le consideră specifice întregului podiș moldovenesc [13]. Totuși, cercetările noastre au scos în evidență faptul că, în timp ce satele de coastă și de luncă menționate mai sus își păstrează aspectul de sat răsfirat, cele din micile bazine sau depresiuni au tendință de îngrămădire, care în centrul vetrei satului devine mai evidentă. Drumurile sînt înguste, întortocheate, casele sînt situate mai ales în fundul curții, iar orientarea lor, în mare parte, nu ține seama de drumuri. Curțile și grădinile sînt, ca suprafață, mult mai mici decît la așezările de tip răsfirat. Această îngrămădire nu prezintă același grad ca în sudul Transilvaniei, în Mărginimea Sibiului sau în Țara Oltului de pildă, deși amestecul de sate îngrămădite și răsfirate, mai ales în sud-estul Moldovei, crește tot mai mult [14].

În aprecierea unui tip sau altul de sat îngrămădit sau răsfirat, un rol deosebit îl joacă raportul dintre vatră și hotar. Satele răsfirate s-au dezvoltat prin extinderea suprafeței vetrei lor pe seama hotarului, mai ales la cele de coastă și de luncă, în timp ce la satele din micile bazine, tendințele de aglomerare se manifestă prin creșterea densității gospodăriilor în vatra de sat existentă. Fenomenul este explicabil, întrucît în depresiuni terenul rezervat vetrei este mult mai restrîns ca suprafață față de hotar, ale cărui limite trec peste crestele dealurilor, continuîndu-se uneori pe pantele acestora. La așezările cu tendințe evidente de îngrămădire, loturile agricole ale locuitorilor sînt situate în limitele hotarului, suprafața curții și grădinii din jurul casei nu depășește în medie 5—12 prăjini, iar la satele de tip răsfirat diferența suprafeței între vatră și hotar este mult mai mică.

Analiza structurii așezărilor cercetate ne duce la următoarele tipuri: *sate răsfirate* (cele de luncă), *sate îngrămădite* (cele situate în mici depresiuni) și *sate cu o structură neindividualizată* care îmbină aspectul răsfirat cu cel îngrămădit, prezentînd și tendințe de risipire.

Cîteva probleme privind organizarea socială și mișcarea populației.

După alcătuirea lor socială majoritatea așezărilor din vechiul ocol al Crasnei sînt sate de răzeși cu proprietate devălmașe, cu excepția satelor Crețești, Lohanu și Cordeni, care au fost sate de clăcași.

Satele devălmașe sînt atestate documentar încă din secolul al XVI-lea. După unele informații, multe datează din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, care pentru faptele de vitejie ale oștenilor săi i-a înzestrat pe aceștia cu moșii și cu dreptul de a se constitui în sate întregi, împreună cu familiile lor. Satele răzășești, mai ales cele din micile bazine sau depresiuni, au căutat din cele mai vechi timpuri adăposturi sigure pentru a se feri din calea invaziilor tătărești care „prădau ca lupii și erau mulți ca lăcustele" [15]. Denumirea de „Lohan" se consideră a fi o prescurtare a cuvintelor „Locul

[12] Vintilă Mihăilescu, *op. cit.*, p. 62–76.
[13] Romulus Vuia, *op. cit.*, p. 128.
[14] Romulus Vuia, *op. cit.*, p. 166.
[15] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și o seamă de cuvinte*, E.S.P.L.A., 1955.
[16] *Dicționarul geografic al județului Fălciu*, op. cit.

hanului", vechea denumire a dealului Lohan care a aparținut în vechime unui han tătărăsc. De aici se crede că derivă și numele satului Tătărani [17].

Satele libere s-au format din cătune care luau numele familiei întemeietoare și care s-au păstrat pînă azi. De pildă satul Curteni este format din cătunele: Bălănești, Mărdărești, Cărărești, Agricești, Buznești și altele mai mici. Prima mențiune despre acest sat o întîlnim într-un document de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, respectiv din anul 1597, prin care domnitorul Eremia Movilă Voievod, întărește lui Drăghici Bogza jumătate din moșia Curtenilor [18]. Totuși alte documente mai vechi atestă existența unui sat Popești, azi dispărut, situat în partea de nord-est a Curtenilor și a unui sat Drăgotești, a cărui vatră nu am putut s-o localizăm. Despre aceste sate dispunem de un act semnat de domnitorul Moldovei, Bogdan Voievod, în anul 1508 prin care acesta întărește Neacșei, fiica Matrenei, satele Drăgotești și Popești, pe Lohan „după hotarul vechi pe unde au stăpînit din veac" [19].

Unele ipoteze susțin că satele devălmașe au luat ființă, fie prin descendența dintr-un strămoș comun, fondator de sat, fie prin destrămarea unor vechi organizații cu caracter tribal [20].

Cercetările noastre confirmă ambele ipoteze. Se consideră că primul fondator de sat al Oltenești este Strătulat Oltenescu care se trage dintr-un neam de răzeși împroprietăriți de Ștefan cel Mare, în timp ce la baza formării satului Curteni au fost familiile amintite mai sus.

Cea mai puternică spiță de neam a fost însă aceea a Agricești, care datează de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Cei mai mulți dintre ei erau stabiliți în special în satele Budești, Popești și Curteni. Ion Agarici, zis Budescul, este fondatorul satului Budești și stăpînea tot trupul de moșie din Budești [21]. Chirilă Agarici Logofăt, pomenit în cărțile lui Duca Vodă, stăpînea împreună cu familia sa jumătate din Curteni, satul Popești și Cordanii (Cordenii) de la Fălciu [22]. Grigoraș Agarici, fost călăraș de Țarigrad și Vornic de Poartă, a avut o familie foarte puternică în secolul al XVIII-lea avînd stăpînire peste cinci sate, printre care menționăm „un sat întregul Cruteni (Curteni) pe Lohan la ținutul Fălciului și un sat jumătate Crășotini (Crășnășeni) pe Crasna „tij" (de asemenea) la ținutul Fălciului" [23].

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea descendenții Agricești, devenind și mai numeroși, au executat o împărțire a trupurilor de moșii, mai proporționat. Unii dintre Agricești, care locuiau în Budești, făcînd schimb de moșie cu boierul Castroianu, s-au mutat în Curteni în cătunul de azi al Agricești, pe locurile primite în schimb.

În secolul al XIX-lea remarcăm și unele diferențe în numărul de gospodării. Hărțile ruse de la 1835 și 1853 [24] menționează pentru Curteni 25 gospodării în 1835 și 75 în 1853. Alte sate—Leoști, Crăsnășeni, Tătărani au în 1853: Leoști 53, Crăsnășeni 108, Tătărani 115. Cu mici modificări numărul se menține pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

O creștere mai accentuată a numărului de gospodării se remarcă începînd din prima jumătate a secolului al XX-lea. În prezent în forma și structura satelor se petrec modificări profunde determinate de numeroasele case noi de locuit și alte construcții social-culturale care se grupează cu precădere în vatra satului, astfel că în 1962 numărul de gospodării pe fiecare sat era aproape de 4 ori mai mare, în medie, față de situația din 1835 și 1853.

Sub influența transformărilor socialiste, numărul de case noi ale membrilor cooperatori, devine predominant în toate satele cercetate, influențînd asupra formei și structurii așezărilor. Unele sate, ca de pildă Cordeni, din valea Crasnei, devin așezări de-a lungul drumului, cu casele noi concentrate, cu precădere, în centrul așezării. La fel se întîmplă și cu satele Tîrzii și Oltenești din valea Lohanului. Loturile personale ale țăranilor cooperatori sînt amplasate în limita hotarului satului, curtea și grădina modificîndu-și suprafețele în funcție de noile situații.

Construirea de noi edificii social-culturale și economice și numeroase case noi constituie deci una din cauzele principale care contribuie în prezent la schimbarea aspectului general al satelor [25].

Această situație impune elaborarea unor proiecte de sistematizare generală a localităților rurale, care să asigure pe viitor o dezvoltare armonioasă a acestora, ținîndu-se cont de condițiile geografice, social-economice și istorice specifice fiecărei regiuni, și în conformitate cu cerințele noilor condiții de viață.

RÉSUMÉ

On y décrit les types d'établissements et d'habitations dans une zone collinaire de la Moldavie, d'après leur position géographique, type morphologique et structure, et on y analyse certains problèmes d'organisation sociale et de dynamique de la population.

[17] *Documente privind Istoria României*. Moldova, veacul al XVI-lea, vol. IV – 1591–1600 p. 165, București 1955.
[18] *Documente privind Istoria României*, Moldova, vol. I, mii 1300–1550, București 1955.
[19] H. H. Stahl, *op. cit.*, vol. I, p. 5.
[20] Nicolae Iorga, *Neamul Agarici răzeși fălciuni și vasluieni*, 1914, p. 4.
[21] N. Iorga, *op. cit.*
[22] Arhivele Statului, *Episcopia Huși, pachetul 47, nr. 21.*
[23] Const. Giurăscu, *Principatele Române la începutul veahului al XIX-lea*, Ed. științifică, București, 1957, p. 231.
[24] Despre această problemă vezi, Gh. Dinuță, *Din experiența Muzeului satului în cercetarea etnografică a nouăi*, în Muzeul satului, Anuar, 1966, p. 75–90.
[25] Vasile C. Nicolau, *Privire asupra vechii organizări administrative a Moldovei*, Bîrlad, 1913.

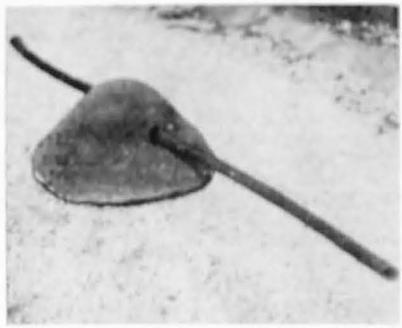


Fig. 1. — Țest mic, folosit prin satele din Țara Loviștei, azi în Muzeul de la Goleşti-Argeş. 1963. Fot. I. Chelcea.

Fig. 2. — Țestul puțin mai ridicat se află în poziția cînd i se dă foc. Gospodăria Goicea Mică, Oltenia. Muzeul satului. inv. XXV 79.

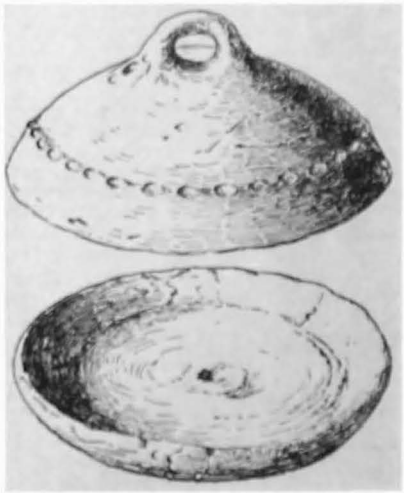


Fig. 3. — Țest din Serbia, ținutul Niș (M. și A. Haberlandt).

ȚESTUL DE COPT PÎINE

ION CHELCEA

Problemele mai importante pe care le ridică țestul de copt pîine sînt două: în primul rînd *natura* și *funcția* sa, iar în al doilea rînd, *originea*. Ambele aspecte decurg unul dintr-altul, determinînd, pînă la sfîrșit, situarea fenomenului atît în cadrul culturii poporului român, cît și în alte culturi.

★

Cu privire la denumire. Pe întreg cuprinsul ariei daco-romane, întîlnim o singură denumire pentru acest obiect: aceea de *țăst* pl. *țăsturi*; țăst (țest), et lat. *testu-um* [1]. Deci o primă constatare este cea privitoare la originea latină a denumirii.

Țestul, uneltă primară de copt pîinea, se rînduiește, cît privește cultura populară românească, printre elementele sale de bază. Anterior țestului s-au folosit doar lespezi de piatră, sau aluatul era copt de-a dreptul pe vatra înfierbîntată, fiind învelit în spuză fierbinte. Lespezile folosite azi pentru același scop nu sînt decît supraviețuiri ale acelor timpuri.

La prima vedere țestul apare ca un clopot, de aceea nemții îi și spun *Backglocke*, sau *Backdeckel* (Teller); el mai este dat și sub forma *Backschüssel*, iar românii îi spun țăst, cuvîntul latinesc *testa* de la care provine însemnînd la origine *„pămînt ars"*, *oală*, *urnă* pentru cenușa morților. Prin metaforă, sensul a fost aplicat apoi și capului la om, de unde a rezultat și cuvîntul fr. *tête*, it. *testa*, ca și românescu *țeastă*.

[1] Tiktin. Rum.–Deutsch. Wrtb. s.v.

În legătură cu modul cum e lucrat ţestul se impune constatarea că el este produs exclusiv de către femei. Acest fapt e într-adevăr deosebit de important, întrucît ştim că şi olăria, iniţial, se consideră ca fiind o descoperire a femeii [2].

Această constatare măreşte considerabil orizontul de înţelegere a fenomenului. Din acest punct de vedere e de reţinut că în Oltenia, care poate fi numită patria ţestului la noi, exista o anumită zi cînd se lucrau ţestele: a treia zi după Paşti, ce cade într-o zi de marţi. Atunci făceau femeile ţestele, iar datina se chema prin Romanaţi, *ropotinul ţăstelor* [3], sau *ziua ţăstelor* [4]. De această zi sînt legate anumite interdicţii de caracter magic-religios.

Ţestul se lucrează din pămînt amestecat cu cîlţi, pleavă mărunţă de grîu şi balegă de cal [5]. Femeile sapă într-un anumit loc pînă ce dau de humă, pe care, adusă acasă, o udă cu apă, adaugă pleavă etc., după care o calcă cu picioarele pînă ce se îngroaşe [6]. Potrivit altor informaţii, este preferat pămîntul galben [7].

Există o anumită tehnică, în ceea ce priveşte lucratul ţestelor.

„Se calcă de nouă ori, şi-l întoarce şi-l turteşte şi-l snopeşte, să iasă şi tăstu tare, să nu crape". În general se spune că pămîntul e bine frămîntat, „dacă să ţine dă deşti şi nu să rupe", atunci însemnează că e bun. Se face apoi un muşuroi de pămînt care serveşte ca formă. Acesta este presărat pe deasupra cu cenuşă, deoarece peste el urmează să se întindă cu mîna pasta frămîntată, de o anumită grosime, „ca şi cînd ai întinde aluatul de pîine". În felul acesta ţestul, cînd va fi gata, se va desprinde mai uşor de formă.

De obicei se lucrează mai multe ţesturi în aceeaşi zi, sau în acelaşi timp: 7—8 şi chiar 10. Aşa se face că trecînd prin satele din Drăgăneşti-Olt, de exemplu, se pot observa, la cîte un gospodar, 1—2 ţesturi de rezervă.

Mărimea ţestului este în funcţie de mărimea muşuroiului de pămînt. În general nu se face ţestul prea mare, „că te doare la suflet cînd îl ridici"... Cele mari ar fi nepractice, greu de mînuit. Cantitatea de pămînt călcat pentru un ţest este de 35—40 kg; după uscare ţestul cîntăreşte aproximativ 25 kg.

După ce i s-a dat formatul cuvenit, în pereţii cruzi ai căciulii ţestului se face un orificiu, în care se introduce un băţ sau un drug de fier cu care se agaţă ţestul de lanţul hornului („în verigi").

După ce i s-a dat forma corespunzătoare, ţestul e pus la soare pentru uscat. Ţestul nu se arde anticipat în foc şi prin aceasta se deosebeşte de producerea oalelor. Cînd sună ca oala e semn că s-a uscat.

Nu există ţest pentru două pîini.

În ţara noastră se întîlnesc extrem de rar ţesturi lucrate artistic [8]. Cel mult ţestul se înroşeşte în exterior (Islaz) dar nu se „încondeie". Pentru aceasta se foloseşte „apă tare", laptele cucului şi ouă. Soluţia astfel pregătită e ca şi cea rezultată din vopseaua roşie cumpărată din comerţ. Pe alocuri (Oltenia), ţestul se vopseşte pe deasupra cu lut galben, pentru acelaşi scop [9].

Ţestul se mai confecţionează din piatră, tuci. Cele folosite prin satele din zona Sebeş, judeţul Alba, sînt din piatră [10], dar şi din pămînt ori fontă [11]. Din piatră sînt lucrate ţestele din Almaşul Mare — Alba, din care găsim exemplare la Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj.

Prin satele judeţului Gorj (comunele de pe sub munte şi deal) se foloseşte şi azi ţestul de tuci. Tot din tuci sînt făcute ţestele din unele sate din Banat, ca spre exemplu Nicolinţi-Caraş [12]. Ţestul întîlnit în Ţara Haţegului, prin anii 1910, de către lingvistul român Ovid Densuşianu, e la fel din tuci [13]. Din aceleaşi materiale se întîlnesc ţeste lucrate şi folosite pînă departe în inima Europei Centrale, spre exemplu, în cantonul Tessin (Elveţia) [14].

*

Funcţia ţestului nu este aşa de simplă cum s-ar putea crede la prima vedere. Desigur că el e folosit, în primul rînd, la coptul pîinii. Dar se mai coace şi mălai, asmă, cocă, turtă (sau tortă), dovleac şi tot la ţest se mai pregătesc şi anumite mîncăruri.

Combustibilul folosit la coacerea pîinii, a mălaiului sub ţest e şi el variat. Fiind vorba în principal de regiuni de şes, de cele mai multe ori se recurge la coceni de porumb, la ştiuleţi de porumb desfăcuţi de boabe, paie de grîu, ovăz, orz, dar şi la tizic. Încălzirea ţestului, arderea lui este desemnată în satele din Cîmpia Română prin expresia *a învîlvori ţestul*. Pentru a coace bine,

---

[1] Iuliu Liga. *Obtrţia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*. Ed. ştiinţifică. Bucureşti, 1928. p. 192 şi Gunter Linde — Edmund Bretschneider. *Înainte de venirea omului alb. Africa îşi descoperă trecutul*. Ed. ştiinţifică. Bucureşti, 1967, p. 47 — 48.

[2] *Ropotinul ţăstelor*, în „Suflet Oltenesc" I. 1928, nr. 5, p. 140.

[3] P. Costache. *Monografia comunei Brastavăţul* — Romanaţi, Bucureşti, 1909, p. 20.

[4] Gh. Focşa. *Elemente decorative la bordeiele din zodul regiunii Craiova*. Bucureşti, 1957, p. 16.

[5] *Ropotinul ţăstelor* (citat), p. 140.

[6] Inf. Floarea Ciurea, Fîntînele-Teleorman.

[7] Un astfel de ţest este reprodus de Gh. Focşa în ale sale „Elemente" (p. 31), avînd înscris pe el chiar şi numele lucrătoarei ce a făcut ţestul, dar acest lucru nu se întîlneşte decît extrem de rar la noi.

[8] *Ropotinul ţăstelor* (citat), p. 140.

[9] Din această cauză nemţii îi mai spun Backglocksteln.

[10] A se vedea la Muzeul din Sebeş-Alba un astfel de ţest din Şugag.

[11] Toma Boată. *Monografia economică, statistică şi socială a comunei rurale române „Nicolinţi" din Banatul Timişanei*. Bucureşti, 1907, p. 64.

[12] Ovid Densuşianu. *Graiul din Ţara Haţegului*. Bucureşti, 1914, pl. XV.

[13] M. şi Art. Haberlandt. *Die Völker Europas und ihre Volkstumliche Kultur*. Stuttgart. 1928. p. 340.

testul este ars de 2—3 ori, spre a nu ieși pîinea crudă [15]. În timpul învîlvoritului, testul stă puțin ridicat, ca să-l atingă flacăra îndeajuns. Cînd este bine încălzit testul începe să se înroșească pe dinăuntru.

La momentul potrivit, pîinea este introdusă sub test, cu cîrpătorul, după care testul e lăsat pe vatra înfierbîntată, acoperind pîinea. Pentru o mai mare eficacitate, testul este, la rîndul său, acoperit cu jăratic. Pînă ce se coace pîinea durează cam un sfert de oră (pînă la o jumătate de oră).

La test se mai coace mălai, iar prin satele din Țara Hațegului, așa-numitul morîndău, care nu e altceva decît un amestec din făină de mălai cu smîntînă și caș. [16]

În legătură cu originea testului, de o mare însemnătate este circumscrierea ariei de folosire a lui în spațiu, mai întîi la poporul român și apoi în general.

Este cunoscut faptul că zona de maximă răspîndire a testului în țara noastră e Oltenia și o parte din Banat. Dar aceasta e o delimitare cu totul generală. E adevărat că o cercetare sistematică pe această temă nu s-a făcut încă la noi, însă avem o serie de date ce pot defini ceva mai precis extensiunea lui geografică.

În primul rînd testul depășește granițele Olteniei: în nord afectează mari spații din județul Alba; pătrunde adînc pe Valea Ampoiului, ajungînd în inima Munților Apuseni. Așa, de pildă, testul a fost întîlnit de noi în anul 1945 în satul Trîmpoiele, la nord de Zlatna. Aci e folosit exclusiv la copt pîine și mălai, la camniță.

Testul este semnalat apoi în Banat. Astfel în Nicolinți-Caraș este atestat în anul 1907 testul de tuci, fiind faza cea mai avansată a testului [17].

Nu putem preciza limita testului mai departe, spre nord.

Și înspre est aria de răspîndire a testului depășește cu mult Oltenia. El se întîlnește în multe sate din Muntenia. Îl găsim într-o serie de așezări din județul Argeș (Golești, Albota, Ciocești, Budișteni, Bascov, Bradu Mare, Ștefănești, Topoloveni, Proboeni, Ciumești, Mogoșani); apoi în județul Dîmbovița (satul Pitaru), în județul Ilfov (Brănești, Adunați-Copăceni, Vărăști, Colibași, Greaca, Mironești, Frumușani etc.).

În cele ce urmează vom căuta să întregim cunoștințele noastre în legătură cu aria de răspîndire în spațiu a testului în afara granițelor țării noastre. Faptele arată că testul continuă, ca răspîndire, o arie mai vastă ce cuprinde unele regiuni din sud-estul Europei, depășindu-le chiar.

Astfel, în țările mai apropiate de noi, testul de copt pîine este atestat documentar în Albania, Iugoslavia — respectiv în Bosnia și Macedonia [18]. În Bulgaria el poartă denumirea de *„petachi"*, iar în Albania *„kakini"* [19]. În Macedonia (Cavala), testul este cunoscut sub denumirea de *crkê* și e de metal [20]; pentru Bosnia avem localitatea Ripac. În Albania, pe vatra liberă a călivei păstorilor aromîni, și azi se află săpată o groapă în pămînt înconjurată cu pietre. Pe vatră se află nelipsitele pirostrii — *pustire* — și testul metalic (O. Maier). Testul de copt pîine este semnalat însă și mai departe, spre sud, în nord-estul Africii, în Abisinia. Îl găsim semnalat și în unele țări din Europa Centrală, în Elveția de exemplu, în Germania, și chiar și în Belgia [21], desigur, sensibil schimbat ca formă. Din cele de mai sus observăm că testul de copt pîine are o extensiune geografică relativ vastă.

După datele arheologice modul acesta de a coace pîine ar fi fost folosit și de către vechii evrei, același lucru fiind întîlnit și în antichitatea romană [22].

Oricum, testul, ca obiect de cultură materială, este de o mare vechime și se pot face unele corelații cu sisteme de încălzit arhaice cum este, în Ardeal, *camnița*, *căloniul*, cu care el coexistă. Supraviețuirea lor de-a lungul istoriei pe pămîntul țării noastre le conferă forța doveditoare a unor permanențe istorice de necontestat.

Practica modelării testelor, perpetuată de-a lungul istoriei, a fost însoțită de o serie de credințe și superstiții de origine tot atît de străveche, cu elemente evidente de natură magică. Astfel, se credea că în ziua cînd se fac țesturile nu e bine ca femeile să lucreze și altceva, *căci îi crapă testul*, sau, cînd îi este zorul mai mare, *rămîne mălaiul necopt*. Apoi: nu e bine ca femeia însărcinată să facă țeste, *deoarece copilul va fi „țestos"*, sau, pe timp de secetă se sparg țestele, în credința că acest lucru favorizează căderea ploii [23].

RÉSUMÉ

L'auteur de l'article discute de la nature et de la fonction du „țest", sorte de couvercle qui, dans les campagnes, remplace le four à cuire le pain, ainsi que l'origine de cette installation. Celle-ci est faite seulement par les femmes, qui emploient à sa fabrication la terre glaise. Le „țest" est rarement fait en pierre ou en fonte. On l'emploie pour la cuisson du pain, moins souvent à celle des courges ou des mets. La carte indique la répartition du „țest" en Roumanie.

[15] Inf. Marin Caravețeanu. Comuna Tudor Vladimirescu și Turnu Măgurele (1963).

[16] Informație primită în anul 1963 de la ciobanii de pe muntele Găierîu (Retezat).

[17] Toma Bostă. *Op. cit. p. 64.*

[18] R. Karutz. *Die Völker Europas*, p. 94, 98, 104.

[19] v. Abaz Gaiska. *Esi Ese dhe Ovendi te dukagjinit*, în „Etnografia Ehqiptare I" (1962); p. 117.

[20] Inf. Tavarache D-tru, din Cavala.

[21] M. și Art. Haberlandt. *Op. cit. p.* 337, 340.

[22] M. și Art. Haberlandt. *Op. cit. p.* 340.

[23] „Îmi rupea țestu ca să ploaă" (Inf. P. Dascălu. Comuna Bradul Mare — Pitești).

CASA VERGU-MĂNĂILĂ DIN ORAŞUL BUZĂU

DIMITRIE GH. IONESCU

Începînd cu al doilea pătrar al secolului al XVII-lea, oraşul Buzău înregistrează progrese deosebite în meşteşuguri, comerţ, viaţă socială, urbanistică şi culturală.

Apariţia celei de-a doua pieţe permanente, „Tîrgul de Jos" [1], diferenţierea şi specializarea tot mai pronunţată a unor noi ramuri meşteşugăreşti, atestate documentar (căldărari, chivărari, tinichigii, tipografi, abagii, mătăsari, tăbăcari — unii grupaţi în fraţii)[2], prezenţa în oraş a numeroşi reprezentanţi ai puterii centrale (dvornici, căpitani, iuzbaşi, hotnogi, avînd sub comandă steaguri de călăraşi, darabani sau de roşii)[3] vădesc dezvoltarea producţiei de mărfuri, intensificarea schimburilor, mărirea suprafeţei construite şi, implicit, creşterea demografică. Aceste progrese sînt, de altfel, consemnate şi de călătorii străini. Menţionăm pe neobositul Evliya Celebi-Efendi, care, vizitînd Buzăul în 1659, îl prezintă drept „. . . . *un oraş foarte plăcut, împodobit cu vii şi grădini, compus din 500 de case — ceea ce ar da o populaţie de aproximativ 2 500 locuitori —, două mănăstiri (Banu şi Episcopia) şi 100 de prăvălii*" [4].

Dezvoltarea oraşului, prosperitatea tîrgoveţilor stîrnesc invidia feudalilor din împrejurimi: unii — Episcopia —, sprijiniţi de puterea centrală, încearcă să-şi însuşească părţi din moşia

[1] Menţionat prima dată în documentul din 10 ianuarie 1624 (Doc. privind Istoria României, B., sec. XVII, vol. IV, p. 367).

[2] Între martorii actului din 28.V.1650, figurează Lupu vătaf de ziduri. (Arh. St. Buc., Ep. Buzău, I. doc. 29). Vezi şi Istoria României, III, p. 54.

[3] Porunca lui Matei Basarab către buzoieni, din 13.VII. 1653 (Idem, ms. 173, f. 430).

[4] Buletinul Com. Ist. a României, XVI, 1937 – 1940, p. 273.

orașului sau chiar din vatra tîrgului [6], alții pătrund în oraș rîvnind dregătorii în aparatul administrativ sau grade în oastea feudală.

În condițiile acestui proces de feudalizare a orașului Buzău, început sub domnia de lungă durată a lui Matei Basarab se stabilește în oraș sau lîngă oraș (în Mărăcineni-sat pe malul opus) familia Mănăililor de fel din Bălișoara (la 10 km sud-vest Buzău), pe care-i întîlnim, între 1544—1554, participînd activ la schimbul de mărfuri cu Brașovul [8]. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ei pătrund din comerț în dregătorii. Cel mai important personaj a fost Mănăilă, fiul lui Stoian căpitan de Buzău. Ajuns mare clucer, folosit ca vel căpitan de margine, ori de lefegii, devine omul de încredere al lui Constantin Brîncoveanu, care-i încredințează slujbe de mare răspundere în aceste părți răsăritene ale țării [7]. O strănepoată a acestuia, Maria Mănăileasca, recăsătorită prin 1779 cu stolnicul Nicolae Vergu, după ce afierosește Episcopiei de Buzău, în 1794, moșia Berindești (Verguleasa) [8] *„cu tot hotarul"* (moștenire de la tatăl său Barbu Mănăilă postelnic), lasă soțului, între altele *„ . . . casele de aci din tîrgul Buzăului cu tot mobilierul, așternuturile și argintăria lor, pentru că el le-a făcut cu cheltuiala și osteneala lui din cei 3 500 taleri aduși în căsătorie și cheltuiți în casă"*, întrucît, din ce-i lăsase primul soț (tot un Vergu) nu-i mai rămăsese nimic în anii văduviei: bijuteriile, mărturisește diata *„i-au fost răpite"* de N. Mavrogheni în 1787 cînd se străduia să obțină pentru soț boieria de serdar [9].

Acesta este singurul document cunoscut din care aflăm date privitoare la împrejurările în care a fost construită casa Vergu-Mănăilă. Prin urmare, la data diatei — 1794 — casa era ceva mai veche, probabil din jurul anului 1780.

Nicolae Vergu, recăsătorit între timp cu Luxandra, trăia încă la 11 sep. 1817 [10], dar numai după doi ani, în 1819, casa și proprietățile trec asupra lui Gavril Codreanu clucer, de fel din Iași, căsătorit cu Ecaterina, fiica Vergului [11]. G. Codreanu a avut șapte copii și legături strînse cu oamenii din vremea lui. Ultima știre despre el datează din 1843 [12]. După moartea lui, casa și grădina sînt stăpînite de fiii săi Gheorghe și Nicolae Codreanu, ultimul căsătorit cu Cleopatra (din familia Mănăilă), cunoscută în oraș sub numele Codreanca. La licitația din 1885, cînd urmașii ies din indiviziune, casa și grădina se adjudecă Cleopatrei [13], care în 1905 o lasă lui Ion Mănăilă, tatăl actualilor proprietari.

Din casa Vergu-Mănăilă, ridicată, după cum s-a văzut, în apropierea mănăstirii Banu, în mijlocul unei vaste grădini, se păstrează în stare mai bună doar zidăria subsolului, inclusiv soclul, unde întîlnim încăperi spațioase servind de pivnițe, depozite, bucătării. Piesa principală a subsolului e pivnița din mijloc în care se intră printr-un gîrlici cu deschidere în zidul soclului dinspre vest. Această încăpere de formă paralelipipedică e construită în întregime din cărămida epocii, avînd rosturi largi.

Trecerea de la subsol la parter nu se face, în interior, prin arcuri sau bolți din zidărie ci prin folosirea unui planșeu din tălpi masive de stejar și grinzi sprijinite pe zidurile interioare și pe soclul înălțat cu 1,50 m de la sol.

Pe soclul fațadei dinspre răsărit se observă urme vizibile de tencuieli exterioare suprapuse. Observarea atentă a restului de zidărie din colțul nord-estic, rămas din 1780, duce la constatarea că parterul a suferit renovări.

Parterul, la care se ajunge suind o scară, cuprinde cerdacul sau pridvorul, foișorul, tinda și 6 camere de locuit, inegale ca spațiu, dispuse trei cîte trei de o parte și de alta a tindei.

Din înfățișarea exterioară a fațadei principale, cu foișorul ajuns acum pînă la bordura străzii, piesa cea mai atrăgătoare este pridvorul, deschis numai în față, mărginit de o balustradă din zidărie, de foișor, și o suită de stîlpi.

Alte elemente de înfrumusețare a fațadei sînt stîlpii de lemn, cilindrici, confecționați dintr-un singur trunchi, la care se disting cu ușurință capitelul, fusul și baza mai groasă, în patru fețe, inclusă în zidăria balustradei, sprijinindu-se pe talpa de deasupra soclului. Stîlpii din părți se opresc în trilobul rotunjit al acoladei, cei doi din mijloc împreună cu alții dinafară ai foișorului merg pînă la cosoroabă.

Foișorul, la rîndul său, plasat în fața tindei, ieșit prea mult în exterior, nu ca element de podoabă ci ca să adăpostească scara de acces la pridvor e acoperit cu o învelitoare în două ape, cu fronton, pe doi stîlpi, de asemenea cilindrici.

Antablamentul, supraînălțat prin zidărie peste cosoroabă cu aproape 1 m n-are vreun profil linear; numai cornișa întregii clădiri, bogat profilată din cărămidă și tencuială trasă la șablon, constituie, sub streașina îngustă, singurul element decorativ.

În ansamblu, construcția în plan dreptunghiular, veche de aproape două sute de ani, a fost concepută și realizată în stilul arhitecturii populare românești, în măsură să satisfacă o dată cu cerințele de adăpost și gusturile ceva mai rafinate ale societății orășenești.

---

[6] Vezi D. Gh. Ionescu, *Lupta orășenilor din Buzău cu Episcopia (1550—1850)*, în „Studii și materiale de istorie", vol. VIII, sub tipar.

[8] În anexele lui Radu Manolescu la Comerțul Țării Românești și Moldovei cu Brașovul (sec. XIV—XVI), București, 1965, nepublicate.

[7] Radu Greceanu, Cronica în Cronicarii munteni, II, p. 96—97, 111, 146, 160 și 260.

[8] Arh. St. București, Ep. Buzău, XXV, doc. 38.

[9] Amănunte la C. C. Giurescu, *Istoricul ctitoriilor bucureștene ale lui N. Mavrogheni*, în „Biserica Ortodoxă Română", LXXX, 1962, 3—4, p. 359.

[10] Arh. St. București, Ep. Buzău, X, doc. 121.

[11] I. C. Filiti, *Catagrafia din 1829 . . .* în „Rev. Arhivelor", II, p. 4—5, 23.

[12] M. Sevastos, *Monografia orașului Ploiești*, p. 901.

[13] Actul de adjudecare în posesiunea lui Const. Mănăilă.

EXPOZIȚIA „20 DE ANI DE LA PROCLAMAREA REPUBLICII"

Muzeul de altădată, martor imparțial al evenimentelor epocii a cedat locul muzeului care fixează contemporaneitatea cu același interes ca și istoria anterioară ei. Consemnînd prezentul prin memoria trecutului, comemorarea este considerată ca un act de cultură care deschide muzeului multiple posibilități de afirmare etică și estetică. În acord cu această necesitate, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România a organizat în cinstea aniversării a 20 de ani de la proclamarea Republicii o expoziție de grafică contemporană. Este o manifestare culturală care apare ca o expresie a progresului social, a dezvoltării armonioase împlinite de-a lungul acestor ani de poporul român condus de partidul său în marea acțiune de construire a unei societăți comuniste în patria noastră. Se confirmă de asemenea interesul creatorilor artei pentru zugrăvirea conținutului de idei al epocii noastre în aria problematicii și a condițiilor proprii țării noastre. În ansamblu, cele peste 150 de lucrări aduc o diversitate de moduri de înțelegere a tematicii expoziției, definindu-se în raport cu două planuri esențiale: istoricul luptei clasei muncitoare condusă de partid pentru victoria socialismului și zugrăvirea condiției omului în noua societate.

Introducerea în întreaga suită de lucrări este constituită de desenele cu caracter protestatar ale lui A. Iiquidi, Ion Bârbulescu și Iosif Iser. Creînd în spiritul revoltei lor o artă de tensiune și forță ei au pregătit climatul de critică socială continuat apoi de multe generații de artiști.

În timp ce în lucrările de grafică aparținînd Marcelei Cordescu angajarea sa se înfățișează sub o formă alegorică clară, pătrunsă de acuitate și adevăr, în desenele sale Vasile Kazar exprimă sintetic raporturile unei lumi orînduite pe inegalitate socială. Înscrîndu-se în aceeași tendință Ligia Macovei, Jules Perahim meditează asupra sensurilor eroice, majore ale luptei proletare. Nota dominantă în expoziție o dau însă compozițiile care fixează în cadrul unei singure teme omul contemporan și lumea sa pe fundalul împliniriilor și prefacerilor atinse în cele două decenii care au trecut de la Eliberare. Înțeles în atribuțiile sale simbolice, subiectul omului făuritor este reluat în ipostaze diferite, de la compoziția dezvoltată, în care acțiunea însăși este evocată, pînă la portretul individual, într-un cadru definitoriu. Reprezentative sînt în acest sens lucrările graficienilor Mariana Pătrașcu, Octav Grigorescu, Vasile Cuimare, Paul Erdös, Iulian Olariu, în care narațiunea poartă semnele vitale ale unei arte care trăiește din resurse proprii, după cum în seria portretelor se disting cele semnate de M. H. Maxy, Ion Pacea, Vinzențiu Grigorescu și Iosif Matyas.

În ansamblu, afirmarea posibilităților creatoare ale unei societăți eliberate are loc prin adoptarea resurselor proprii expresiei artei de tradiție realistă, așa cum a fost înțeleasă în perioada ultimilor ani într-o formă generalizatoare, concentrată, sintetică, total opusă unui descriptivism analogic. În ce privește cadrul acțiunilor umane, peisajul, ca ambianță materială și spațiu liric, este continuu reînnoit în plastica românească contemporană, fapt care explică și frecvența sa în expoziția de grafică a muzeului.

Un interes deosebit îl prezintă peisajul industrial, într-un aspect pitoresc, colorat la Eva Cerbu și Corneliu Petrescu sau panoramic, monumental la Ștefan Szönyi și Ethel Lucsei Bălaș, geometrizant, constructiv în cazul lui Gheorghe Ivancenco, imaginar la Damian Petrescu.

Sugestia poetică, care imprimă tuturor acestor lucrări o notă caracteristică, reapare în grafica inspirată din lumea interioară a omului, prelectată într-o existență împlinită. În acest sens pot fi înțelese figurările nuanțate cu umor și candoare, ale Floricăi Cordescu, precum și cele ale tinerilor Stan Dima, Emilia Boboia și Anton Parusi, care recurg la elementele limbajului grafic modern, în reprezentările lor.

Într-o prezentare de ținută și amploare, expoziția de grafică, confirmă capacitatea și prestigiul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România de a înregistra evenimentele istorice ale epocii noastre într-o formă artistică corespunzătoare.

MARIKA KISS

EXPOZIȚIE DE SCOARȚE ROMÂNEȘTI

Cu prilejul Colocviului internațional Brâncuși, ținut la București la sfîrșitul anului 1967, s-a deschis la Muzeul satului o expoziție de scoarțe românești.

În două săli sînt expuse piese reprezentative din toate provinciile țării, datînd din secolul al XIX-lea pînă la începutul secolului XX și ilustrînd varietatea coloritului, tehnicii și motivelor acestui gen al creației artistice a poporului nostru.

Scoarțelor din Oltenia, una din regiunile cu realizările cele mai valoroase în acest domeniu, li s-a rezervat o sală întreagă. Fie că este vorba de piese făcute din două fîșii cusute pe mijloc, folosite de obicei pentru acoperit patul, sau de cele dintr-o singură bucată, întrebuințate mai ales pentru împodobit pereții, aceste „chilimuri" — cum sînt deseori denumite local, după tehnica folosită — ne impresionează de la început prin coloritul lor plin de farmec și armonie și prin bogăția motivelor.

Ca aspect decorativ de ansamblu, chilimurile oltenești ni se înfățișează ca mici grădini înflorite, în care atît cîmpul central cît și cele două sau trei chenare sînt acoperite cu flori de mărgăritar, lalele, nalbă, spice de grîu, frunze de stejar printre care apar „păpuși" — figuri de femei, bărbați, soldați etc. ca și pisici, păstrăvi și mai ales păsări, foarte multe păsări. Fondul este de obicei bleumarin sau verde iar celelalte culori (verde, roșu, galben, mov pal) sînt delicate și nuanțate fără nici o stridență, fapt ce se datorește în parte și folosirii cu precădere în secolul trecut a culorilor vegetale. Unul din cele mai frumoase exemplare are în centru o păpușă încadrată într-un pătrat, în primul chenar raițe, iar în al doilea păpuși și iepuri, înconjurați de flori. Un alt chilim are în mijloc două păsări de baltă cu picioare lungi, iar în al doilea chenar, aceleași păsări în zbor.

În expoziție figurează și scoarțe oltenești cu motive geometrice — romburi cu conturul în colțuri, încadrînd pistornice stilizate, sau cu dungi simple alternînd cu altele, cu mici romburi sau cu motive în zig-zag.

În Muntenia vecină, se relatînesc unele motive oltenești (pix-

tornice, glastre cu flori, păpuși, romburi), ca și preferința pentru bleumarin sau verde ca fond, dar apar și culori mai vii, neîntîlnite în Oltenia, ca și alte motive. Pe fondul bleumarin al unui covor de la mijlocul secolului al XIX-lea s-au păstrat pistornice și romburi în bej și grena, obținîndu-se o lucrare artistică excepțională. Un altul, alcătuit din două fîșii colorate, este țesut în dungi orizontale simple, sau cu zig-zaguri, cu culori calde, minunat armonizate (grena, maro, verde și mov închis, bleumarin).

Motivul în table, care apare și în Oltenia la chenare, cuprinde acum tot covorul, așa cum vom întîlni și în Banat și Crișana. În aceste din urmă zone, culorile devin mai aprinse, rozul și verdele deschis fiind foarte mult folosite. Motivele sînt exclusiv geometrice, regăsim și aici pistornicele și romburile, ca și tehnica chilimului — dar găurelele ce delimitează motivele sînt mult mai mari.

În mijlocul expoziției sînt aranjate cîteva cergi transilvănene. Aceste țesături, cu fire lungi, date la piuă sînt de un mare efect decorativ. Sub raportul coloritului ele sînt fie albe simple, fie lucrate în pătrate de alb cu negru, sau cu bițe colorate (fire de lînă prinse din loc în loc).

Maramureșul ne întîmpină cu țesăturile sale ce ocupă un loc de frunte în țară, datorită compoziției ornamentale și cromaticii. Un „țol de rudă", care se așeza pe culme în „casa curată" are la marginea de jos un șir de păstori călare, redați foarte sugestiv. Un alt țol maramureșean e lucrat în table, cu figuri stilizate de femei cu brațele ridicate în sus, ca pentru horă. Prin folosirea cu o măiestrie rară a diferitelor nuanțe de culori de origine vegetală, covorul maramureșean reflectă un extraordinar simț al coloritului.

Aceleași culori odihnitoare, blînde le regăsim și la lăicerele moldovene — fîșii lungi, ornamentate geometric, ce se pun de-a lungul pereților sau pe laviță. Desfășurată pe un perete se află expusă o scoarță moldovenească de o mare frumusețe, realizată în tonuri de maro, negru, galben și verde pal, cu flori foarte măiestrit stilizate, aproape geometrizate și cu mici păsărele.

Agrementată cu cîteva piese de mobilier — lăzi de zestre, scaune — și ceramică din zonele respective, expoziția scoarțelor românești a însemnat un omagiu adus marelui sculptor român, a cărui creație este atît de adînc pătrunsă de spiritul popular românesc.

VALENTINA BUȘILĂ

DONAȚIA MARIUS BUNESCU

Biblioteca Muzeului de Artă al R. S. România s-a îmbogățit de curînd cu un număr de circa 1 200 de tipărituri provenite din donația maestrului Marius Bunescu, nouă dovadă a dragostei și interesului pe care Artistul Poporului îl poartă de ani îndelungați acestei instituții de cultură.

De numele donatorului se leagă evenimentul important al începutului organizării Muzeului de Artă — încă din anul 1949 — cînd maestrul Bunescu era șeful Galeriei Naționale. Desigur că perioada lungă de timp petrecută în muzeu de la această dată și pînă la pensionarea sa, în calitate de șef de secție al Galeriei Naționale, a contribuit la cunoașterea și înțelegerea deplină a multiplelor probleme legate de munca de cercetare și documentare proprii unei mari colecții de artă.

De aceea, cu largă generozitate, maestrul Bunescu a dăruit bibliotecii muzeului și prin aceasta tuturor cercetătorilor de artă care o frecventează, un număr însemnat de cărți de artă, de literatură și istorie, precum și cataloage ale unor însemnate expoziții românești peste hotare.

Printre numeroasele titluri în limbile franceză, germană sau engleză întîlnim strînse în colecțiile „Les peintres illustres", „Petite collection d'art Cowans" (1911—1924) sau „Aristique Bibliothèque en couleurs" (1908—1911) monografii ale celor mai importanți pictori și sculptori din lumea întreagă. Alături de cele trei volume „Histoire de l'Art" de Elie Faure, ediție princeps, apărută în 1913, de volumul „Méditations esthétiques — Les peintres cubistes" de Guillaume Apollinaire (Paris 1913), de cele șase volume „Allgemeines Kunstler Lexikon" (Frankfurt am Mein, 1922), sau de ediția apărută la Stuttgart în 1908 „Uhde des Meisters Gemalde in 285 Abbildungen" de Hans Rosenhagen — pentru a nu cita decît cîteva din cele mai vechi și importante publicații străine — donația cuprinde și numeroși autori români ca Nicolae Iorga „Istoria artei medievale și moderne în legătură cu desvoltarea societății" (București, 1923), J. C. Istrate „Cîteva cuvinte relativ la cele ce am făcut pentru muzeele noastre" (Buc. 1908) și diferite studii plastice, studii critice și monografii apărute sub semnătura pictorilor Tonitza, Șirato, a profesorului G. Oprescu sau a sculptorului Oscar Han.

Numărul mare de cataloage pe care maestrul Bunescu le-a adunat în tot timpul vieții sale, cu deosebită grijă a omului de artă, a muzeografului, prezintă cercetătorului de astăzi date precise și inedite asupra expozițiilor și galeriilor deschise cu mulți ani în urmă, în țară sau în străinătate. Astfel apare „Catalogul Muzeului Aman" din anul 1908 de Al. Tzigara Samurcaș; cataloagele saloanelor oficiale din București ale anilor 1911—1947; catalogul vînzării publice la Hotel Drout (21 mai 1909) a colecției M. Rosenberg — père — în care printre alte lucrări importante ale pictorilor francezi apare varianta tabloului „Compartimentul de cla. II-a" de H. Daumier — existentă astăzi în galeria universală a Muzeului de Artă al R. S. România; cataloage chineze și japoneze ale expozițiilor de la Leipzig din anul 1922; Catalogul „Castagnary — Salons 1857—1870" (Paris 1892); „The important collection of pictures and Drawings of the late sir John D. Milburn" (Londra 1909); actele Fundației Simu din București (1944) adunate de pictorul Bunescu care fusese directorul acestei fundații înainte de anul 1949.

În afara cărților și cataloagelor de artă, donația cuprinde și numeroase volume de literatură, istorie, critică și estetică, filozofia culturii, arhitectură, economie politică. Alături de tot acest număr mare de publicații, nu trebuie să uităm grupul periodicelor, în cea mai mare parte reviste de arte românești și străine ca: „Boabe de grîu" (1930—1934); „Art et Decoration" (Paris 1912); „L'art et les artistes" (Paris 1911—1930); „The Studio" (1919—1934); Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice (Buc. 1913—1941); „Arta și omul".

Lucrări de reală valoare artistică și documentară, ediții de lux sau ediții îngrijite de cele mai cunoscute edituri de artă, îmbogățesc astăzi patrimoniul bibliotecii Muzeului de Artă al R. S. România.

Inițialele maestrului Marius Bunescu, prinse în ștampila roșie care marchează aproape fiecare volum din donația sa, vor reaminti viitorilor cititori de numele acelui care și-a dăruit tablourile, cărțile, energia sa de muncă și dragostea sa constructivă celui mai important muzeu de artă al țării noastre.

DORANA MIRCEA

MUZEE ETNOGRAFICE IN AER LIBER DIN REPUBLICA FEDERALĂ A GERMANIEI

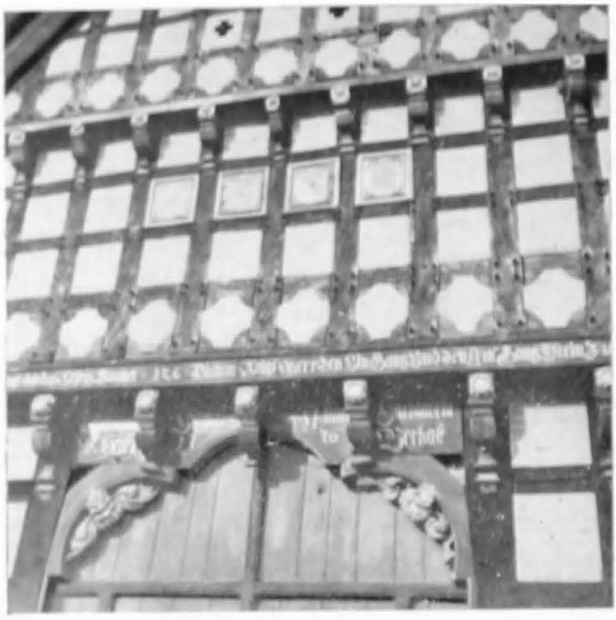
În comparație cu muzeele etnografice în aer liber din țările nordice ale Europei, unde ele apar la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în primele două decenii ale secolului al XX-lea, cele din Germania sînt mai tîrzii, primul dintre ele (Cloppenburg) fiind construit între anii 1934—1936, deschiderea lui coincizînd cu inaugurarea Muzeului satului din București. Dezvoltarea lor însă are loc mai ales după al doilea război mondial și, mai precis, după 1955. Anul 1958 marchează înființarea celui mai mare dintre ele, Rheinisches Freilichtmuseum din Kommern. De atunci și pînă azi, într-un deceniu, s-au pus bazele și s-au inițiat proiecte pentru construirea a altor asemenea muzee, (Hagen, Dortmund etc.), așa încît azi se poate vorbi de o puternică orientare germană în acest domeniu, așa de apreciat în toate țările lumii, domeniu în care, trebuie să amintim, că România deține un loc de frunte nu numai prin pionieratul său, ci și prin amploarea planurilor ce au luat ființă în ultimii ani.

În lunile octombrie și noiembrie ale anului 1967 am făcut o călătorie de studii în Republica Federală a Germaniei, avînd prilejul de a cunoaște îndeaproape activitatea a două din marile muzee etnografice germane în aer liber. Directorii ambelor muzee, dr. Adelhart Zippelius de la Kommern și Helmut Ottenjann de la Cloppenburg, participaseră la simpozionul internațional al muzeelor etnografice în aer liber ținut la București în toamna lui 1966 și m-au primit cu o bunăvoință colegială deosebită, punîndu-mi la dispoziție nu numai datele necesare unei documentări, ci și facilitîndu-mi scurte călătorii în satele înconjurătoare. Mi-am putut da seama astfel că, înainte de toate, aceste muzee sînt integrate organic în viața socială a ținutului din care fac parte, ele reprezentînd nu numai niște depozite de valori culturale materiale ci și, mai ales, niște focare puternice de răspîndire a culturii în masele cu care stau într-o continuă și activă legătură. Ele apar ca rezultat al unei interacțiuni complexe a diferiților factori sociali ce concură la transformarea rapidă a zonelor rurale din Germania și care, fără îndoială, au analogii și cu împrejurările de la noi în ce privește crearea muzeelor în aer liber. Într-o convorbire purtată cu dr. A. Zippelius, acesta mi-a enumerat factorii ce acționează în procesul de dispariție al gospodăriilor vechi țărănești din Renania: comasarea loturilor de proprietate și sistematizarea teritoriului agrar fac ca o serie de gospodării țărănești să-și piardă importanța și funcția economică; vechile curți țărănești cu construcțiile lor relativ mici nu mai sînt potrivite pentru adăpostirea utilajelor moderne mecanizate; familiile țărănești au un standard de viață apropiat de cel orășenesc și nu mai doresc să trăiască între pereți de lemn lipit cu lut și avînd ferestre mici; rețeaua de comunicații modernă impune lărgirea vechilor drumuri, atrăgînd dărîmarea a numeroase construcții de pe marginile acestora; marile instalații industriale — fabrici și uzine, baraje și lacuri de acumulare, exploatări de cărbune la lumina zilei — determină mutarea sau dispariția unor sate întregi și a numeroase ferme izolate. Așa se face că, după o statistică pentru Niederrhein și Westfalia, aproape în fiecare zi dispare cîte o veche gospodărie țărănească valoroasă din punct de vedere documentar — istoric și arhitectonic.

Reliefarea distincțiilor dintre vechi și nou în domeniul vieții rurale este realizată într-un mod ingenios la Kommern și anume prin amplasarea întregului teritoriu al muzeului de circa 100 hectare în centrul unui triunghi, alcătuit din satele Kommern, Hostel și Eicks, în care se păstrează numeroase exemplare de

Muzeul din Kommern: capelă și gospodărie din Renania. (Foto — autor).

Muzeul din Kommern: casă în construcție. (Foto — autor).



Muzeul din Clopperbung: frontonul unei case din Oldenburg. (Foto – autor).

arhitectură țărănească din secolele XVI, XVII și XVIII, și alături de care se găsesc multe ferme noi. Dintre acestea, cîteva se găsesc în nemijlocita apropiere a muzeului, care întreține cu proprietarii lor relații strînse de colaborare, așa încît vizitatorii specialiști ai muzeului sînt totdeauna conduși și în aceste gospodării noi, care contează ca un fel de anexă muzeală, spre a surprinde diferențierile de evoluție. Impresia și eficacitatea acestei îmbinări dintre muzeu și viața reală a țărănimii germane de azi sînt cu totul remarcabile și contribuie la întărirea ideii despre muzeu ca factor activ al progresului social. Cu aceasta limitele de acțiune ale colectivului de muzeografi depășesc teritoriul muzeului, străgînd în același timp interesul practic al familiilor țărănești din împrejurime pentru realizările muzeului.

Înființarea muzeului a fost precedată de ani de cercetare sistematică a teritoriului vechii provincii Rheinland, stabilindu-se tipurile și zonele ce trebuie să fie reprezentate în muzeu. În perspectivă, muzeul va consta din patru „sate" muzeale ilustrînd arhitectura și cultura materială din cele patru zone principale ale provinciei: Niederrhein, Eifel und Köln-Bonner, Bucht, Westerwald und Mittelrhein, Bergisches Land. În aceste patru grupe, cele 70 de gospodării vor fi așezate în modul caracteristic așezărilor originare din cele patru zone geografice și etnografice, fiecare din „satele" muzeale ilustrînd un alt tip de așezare. Datorită marelui spațiu aflat la dispoziția muzeului, cele patru grupe sînt izolate de suprafețe împădurite, prin care drumuri de acces conduc de la una la alta. În acest mod, fiecare „sat" poate fi cuprins de vizitator în întregul și originalitatea sa, înlăturîndu-se posibilitatea amestecului și confuziei imaginilor. Vasta suprafață a muzeului este așezată pe clinele domoale ale unei înălțimi înconjurate de păduri de conifere și foioase, precum și de teren agricol cu fermele de care am vorbit mai sus. Un alt avantaj al acestui admirabil teren însorit este că de pe înălțimile sale, privirea străbate pînă departe la zeci și zeci de kilometri, pe vreme frumoasă putîndu-se zări pe deasupra acoperișurilor caselor din muzeu, săgeata înaltă a celebrului Dom din Köln, înălțimile muntoase ale Eifelului și ale lui Siebengebirge, precum și larga cîmpie a „golfului" Köln-Düren, adică aproape toate ținuturile din care provin construcțiile din muzeu. Se stabilește astfel o legătură aproape materială între muzeu și „țara" pe care o reprezintă.

Pînă astăzi au fost reconstruite în muzeu vreo 25 unități, între care, în afară de case și acareturi, se găsesc mori de vînt precum și diferite ateliere de meșteșuguri sătești. Desfacerea și reconstruirea unităților se face cu o grijă exemplară, ce are în vedere fiecare cui de lemn. Toate piesele sînt tratate într-o stație chimică specială a muzeului, după cele mai moderne tehnici de dezinfectare și impregnare. Cu totul remarcabilă mi s-a părut atenția pusă la reconstruirea unităților: pentru a le apăra împotriva „dintelui vremii", unitățile sînt reconstruite din materiale, uneori altele decît cele originale, dar păstrînd întru totul aparențele acelora. Unele luturi sau cărămizi sînt făcute din substanțe superioare ca rezistență celor folosite de țărani, dar nedeosebindu-se cu nimic ca aspect. O problemă dificilă a fost aceea a meșterilor care sînt din ce în ce mai rari în această provincie, atît de avansată industrial, a Germaniei. Astfel, pentru a acoperi casele cu paie s-a recurs la meșteri din nordul Germaniei, unde practica acoperirii caselor cu paie s-a păstrat pînă mai tîrziu. Datorită greutății de a procura paie netrecerate la mașini, s-a folosit în unele cazuri niște trestie specială, extrem de subțire, care chiar pentru un cunoscător cu greu se deosebește de tulpinile de paie de grîu sau secară. De asemenea, în ce privește obiectele de interior, sînt mari greutăți de achiziționare, întrucît cea mai mare parte a acestora sau a dispărut, sau a luat drumul comerțului de artă. Pe de altă parte, cele ce ajung în posesia muzeului sînt supuse unui complex proces de conservare și restaurare destinat să le fortifice, și, în același timp, să nu le schimbe înfățișarea. Toată această muncă migăloasă, de lungă durată, nu trebuie să fie nici observată și nici măcar bănuită de vizitatori. Cu cît se va vedea mai puțin din această muncă, cu atît înseamnă că ea a fost mai bine făcută de către noi, spune dr. Zippelius.

În ce privește arhitectura unităților din muzeu trebuie să observăm că ele aparțin, din punct de vedere constructiv, marelui domeniu al tehnicii Fachwerk definită de utilizarea unei carcase de lemn, ale cărei interstiții sînt umplute fie cu nuiele împletite și lipite, fie cu cărămizi. Mult dezvoltată în evul mediu, această tehnică începe să decadă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Cantitatea de lemn fasonat care intră în componența unei carcase de acest fel este impresionantă. O întreagă terminologie se referă la numeroasele feluri de bîrne ce compun scheletul foarte bine articulat al unei asemenea case. Ca organizare funcțională, în arhitectura reprezentată din muzeu se disting două forme fundamental deosebite: casa locuință-grajd (Wohnstallhaus) și casa locuință-hambar (Wohnspeicherhaus). Prima formă este dominantă în părțile de nord ale Renaniei, iar cea de-a doua în părțile ei de sud. Variantele celor două forme fundamentale sînt multiple în fiecare din zonele pe care le-am amintit mai sus, mer-

gînd de la gruparea tuturor construcțiilor unei gospodării sub un singur acoperiș, așa cum se întîlnește în cunoscuta casă numită niederdeutsche Hallenhaus, pînă la gospodăria cu patru sau cinci construcții separate, fiecare cu acoperișul ei, așezate fie libere pe terenul curții, fie alcătuind o curte închisă pe trei sau patru laturi.

Acoperișul este aproape totdeauna în două ape, rezultînd un fronton (Giebel) înalt, a cărui lemnărie aparentă este împodobită cu crestături și colorată. Este partea cea mai decorativă a acestor case, alături de grinzile de deasupra ușilor de intrare, pe care de multe ori sînt săpate numele proprietarilor, a meșterilor și data construcției.

Împărțirea interioară este foarte simplă și, în formele ei inițiale, este asemănătoare cu cea a casei românești. Într-adevăr nucleul casei este alcătuit dintr-o cameră a focului (Herdraum) și o încăpere de locuit (Stube) în care sînt instalate alcovurile pentru bătrîni și copii. Spre deosebire de casele românești însă, încăperea de locuit este aproape totdeauna supraînălțată față de camera focului, în așa fel încît accesul în ea se face pe o scară cu două sau trei trepte. Încăperea de locuit este încălzită prin intermediul așa-numitului Feuerwand (perete al focului) în care de multe ori este fixată și o placă de fier (Takenplatte), turnată și decorată cu scene în relief. În camera focului se află și intrarea la o altă scară ce conduce la o încăpere supraetajată deasupra încăperii de locuit și care este de asemenea destinată locuirii (mai ales drept cameră de dormit). Această încăpere supraetajată este construită în spațiul podului casei. De aici decurge și aspectul de case cu etaj al multora din casele țărănești, care de fapt nu au decît o singură încăpere la etaj, la nivelul podului, restul acestuia avînd cunoscutul rol de hambar sau depozit pentru cereale sau alte produse agricole. Uneori, în partea opusă încăperii de locuit, adică în cealaltă parte a încăperii focului, se deschide o ușă către o altă odaie (Kammer), cu asta ajungîndu-se la împărțirea tripartită a locuinței. Intrarea în casă se face totdeauna prin încăperea focului, adică prin tinda cu vatră, cum am spune în România. În continuarea acesteia, dar fără să aibă legătură directă, poate fi construit grajdul sau șura. Cele două acareturi pot fi construite și perpendicular pe direcția casei de locuit, rezultînd cunoscuta formă în T a gospodăriei țărănești, formă care la noi este o apariție tîrzie (secolul al XIX-lea).

Spre deosebire de Rheinisches Freilichtmuseum din Kommern, așezat în plin ținut rural, Mutumadorf din Cloppenburg este construit într-un oraș. Început în 1934, muzeul se întinde pe 15 hectare urmînd ca în cîțiva ani la cele aproape treizeci de construcții să se adauge încă 40. Construcțiile sînt grupate într-un singur ansamblu unitar alcătuind un sat de tipul Brinkdorf (casele dispuse în jurul unui mare teren servind drept pajiște) cu un iaz în mijloc (Dorfteich). Istoria acestui prim muzeu german în aer liber este legată de numele dr. Heinrich Ottenjann, tatăl actualului director, și a avut o desfășurare dramatică în timpul celui de-al doilea război mondial, muzeul fiind bombardat. Una din cele mai celebre gospodării țărănești, cunoscută sub numele de Quatmannshof, a ars atunci. Ulterior, ea a fost complet reconstruită grație pasiunii și energiei aceluiași om, care numai pentru a strînge lemnul necesar (stejari bătrîni și drepți, cu diametrul pînă la un metru) a colindat șapte ani pădurile din Oldenburg. Aproape 500 metri cubi de lemn au intrat în uriașa construcție țărănească (lungă de circa 45 metri).

Muzeul din Cloppenburg: Moară de vînt din nordul Germaniei. (Foto-autor).

În muzeu sînt reprezentate două principale tipuri de casă nord-germane: casa-hală germană (niederdeutsche Hallenhaus) și casa-Gulf din Frizia răsăriteană (ostfriesische Gulfhaus). În afară de gospodării țărănești, muzeul ilustrează și numeroase îndeletniciri și meșteșuguri: fierărie, tîmplărie, rotărie, instalație pentru fabricarea berei, vopsitorie, olărie. De asemenea sînt reprezentate numeroase tipuri de mori de vînt, de apă, cu cai etc.

Casa-hală germană este răspîndită pe un vast teritoriu cuprins între litoralul olandez și golful Danzig și se caracterizează, în ce privește funcționalitatea, prin aglomerarea tuturor construcțiilor legate de diversele aspecte ale muncii țărănești într-o singură clădire adăpostită sub un singur acoperiș. Oameni și animale trăiau sub același acoperiș, lucru ce înlesnea supravegherea concentrată a tuturor activităților gospodărești.

Casa-Gulf aparține ca și casa-hală aceluiași tip general de casă „locuință-grajd-hambar" adăpostită sub un singur acoperiș, dar are o altă împărțire interioară, trăgîndu-și numele de la un spațiu rectangular numit „Gulf", care se găsește în centrul construcției și este destinat păstrării recoltei. Intrarea într-o casă-Gulf este plasată asimetric, în frontonul îngust, în timp ce la casa-hală ea este plasată la mijlocul frontonului.

Variantele celor două tipuri sînt numeroase și dau naștere la multe forme de tranziție. Important este că tipul de casă-Gulf a înaintat în ultimele trei secole spre sud, înlocuind casa-hală în anumite zone din Germania nord-vestică.

Pe lîngă construcțiile țărănești, în muzeul din Cloppenburg se află și o clădire aparținînd unei familii nobiliare — Burg Arkenstede — servind drept pavilion de expoziții de artă medievală

și adăpostind și administrația muzeului.

Viața intensă a muzeelor, numărul mare de vizitatori, consfătuirile și conferințele organizate de muzee au necesitat și la Kommern și la Cloppenburg amenajarea unor clădiri care să adăpostească un restaurant și chiar un mic hotel cu caracter de han, precum și a unor săli de ședințe. La Kommern s-a construit pentru aceasta o clădire de aspect modern, în timp ce la Cloppenburg s-au adaptat două construcții vechi formînd ceea ce se numește „der Dorfkrug" (hanul).

În ce privește organizarea interioarelor caselor țărănești din cele două muzee, unul ilustrînd cultura materială populară din vestul Germaniei (Kommern), iar celălalt pe cea din nord-vestul Germaniei (Cloppenburg), ea poate constitui o surpriză pentru cercetătorul obișnuit cu interioarele din sud-estul Europei și mai ales cu cele românești, caracterizate printr-o mare bogăție de țesături decorative și de ceramică ornamentală. Pentru acesta, interioarele vest-germane apar ca fiind de o mare sobrietate. Țesăturile decorative lipsesc aproape cu desăvîrșire, iar celelalte categorii de obiecte ornamentale, între care ceramica deține un rol principal, sînt de asemenea cu zgîrcenie reprezentate. Casa țărănească din cele două ținuturi germane este casa unui țăran căruia muncile agricole îi luau tot timpul și nu îi îngăduiau nici un răgaz pentru îndeletniciri legate de o înțelegere artistică a rosturilor ustensilelor casnice. Este un interior de pronunțat caracter utilitar, în care frumosul, prezent fără îndoială în elementele constructive, nu apare decît rareori în celelalte obiecte de uz, situație evident opusă celeia din casele românești de pildă.

Activitatea celor două muzee este asigurată de un personal științific puțin numeros (2 specialiști la Kommern și 2 specialiști la Cloppenburg) care are a se ocupa de un vast teritoriu, foarte dens populat (landul Renaniei are populația României), pe care vestigiile culturii populare sînt greu de depistat, datorită procesului de industrializare început aici acum mai bine de un secol și jumătate și aflat azi într-o fază de dezvoltare care este apreciată a fi una din cele mai înalte din lume. Acest personal redus face cercetări bine puse la punct, în care etnografia se împletește cu arheologia și cu istoria [1], face achiziții masive, asigură o conservare și o restaurare de înalt nivel tehnic a mii de obiecte (depozitele de la Kommern și atelierele speciale de restaurare pot fi luate de model de orice muzeu etnografic) și are o intensă activitate publicistică[2]. Ghidajul și îndrumarea sînt făcute diferențiat pe categorii de vizitatori. Astfel, muzeul de la Kommern are un post special pentru un muzeograf-pedagog, absolvent al unui institut de pedagogie și psihologie, care face îndrumări speciale pentru multele grupe de elevi ce vin din toată Germania să viziteze muzeul. Pentru aceste grupe, muzeele pun la dispoziție săli speciale de conferințe cu material ajutător, în care istoria patriei și a culturii germane se predau însoțite de obiecte ce luminează unul sau altul din aspectele trecutului. Specialiștii muzeelor sînt membri ai diverselor societăți și asociații științifice de cercetare a arhitecturii populare și iau parte la toate acțiunile legate de prezervarea monumentelor istorice, mai ales a celor ținînd de mediul rural.

Pe lîngă aceste muzee mari în aer liber, am vizitat și unități mai mici, cu profil special. Unul din cele mai interesante este Muzeul olăriei (Topferei-Museum) din Langerwehe, lîngă Aachen. Într-o casă parohială din secolul al XVII-lea este amenajat un muzeu al ceramicii locale începînd cu mărturii neolitice, trecînd prin cele romane și terminînd cu cele medievale. Vechi centru de olari, Langerwehe continuă tradiția, pe lîngă muzeu ființînd un centru de ceramică artistică modernă cu instalații corespunzătoare și cu sală de expoziții.

Într-unul din renumitele muzee etnografice germane, Bomann-Museum din pitorescul oraș Celle (lîngă Hanovra), este reconstruită o întreagă casă țărănească nord-germană de tipul casei-hale, cu o imensă vatră liberă centrală, acoperită cu o platformă protectoare împotriva scînteilor. Platforma este susținută de două capete de cai cioplite în lemn într-un fel identic — și ca poziție — cu cel de la intrarea caselor semi-îngropate din cîmpia Romanaților.

De altfel trebuie să spun că nu există muzeu de oarecare importanță care să nu aibă o secție etnografică. Muzee vechi și mari, cum este Städtisches Museum din Braunschweig organizează în permanență expoziții de caracter etnografic, cum ar fi de pildă expoziția de ceramică sau cea privind „viața populară" din ținut (Braunschweiger Volksleben) pe baza operei unui pictor de la jumătatea secolului al XIX-lea [3]. La fel și Landesmuseum din același oraș posedă bogate colecții etnografice și de artă populară, iar directorul său, dr. Rolf Hagen, inițiază cercetări metodologice în domeniul studierii culturii populare [4].

Multe din muzeele istorice și regionale tind acum să creeze secții etnografice în aer liber și să păstreze ca monumente istorice o serie de case țărănești din ultimele patru secole. Este o tendință din ce în ce mai accentuată în etnografia europeană, la care România a adus o contribuție importantă, lucru mereu subliniat de interlocutorii mei germani. Folosesc acest prilej pentru a adresa colegilor germani cele mai calde mulțumiri pentru posibilitățile pe care mi le-au oferit de a cunoaște importantele lor realizări și pentru prietenia ce mi-au acordat-o.

PAUL FETRESCU

[1] **Adelhart Zippelius,** Stand und Aufgaben der neolitischen Hausforschung in Mitteldeutschland, în Beiträge zur Frühgeschichte der Landwirtschaft, III, Berlin, 1957, p. 18—30; **idem,** Das Bauernhaus am unteren deutschen Niederrhein, Wuppertal, 1957, 206 pagini; **idem,** Frühformen mitteleuropäischer Hofanlagen, în Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 1955, p. 7—49; **Hans Ried und Gerhard Eitzen,** Das Bauernhaus im Niederbergisch-Westfälischen Grenzgebiet, Wuppertal, 1958, 68 pagini; **Adolf Herrnbrodt,** Der Husterknupp, mit Beiträgen von Adelhart Zippelius, Wolf Herre und Gertraud Siewing, Köln-Graz, 1958, 220 pagini, + 43 planșe + 10 hărți.

[2] Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums, Düsseldorf, serie de publicații, studii, ghiduri, apărute din anul 1960 încoace.

[3] **Gerd Spies,** Braunschweiger Volkskleben, Braunschweig, 1967, 88 pagini.

[4] **Rolf Hagen,** Volkskunde, în Methodisches Handbuch für Heimatforschung in Niedersachsen, Hildesheim, 1965, p. 452—468.

VIZITÎND MONUMENTELE ȘI MUZEELE DIN FINLANDA (I) CATEDRALA ȘI CASTELUL DE LA TURKU

Turku, este cel de-al doilea port al Finlandei și este menținut deschis navigației tot timpul anului. Fosta capitală, fondată în secolul al XIII-lea, are astăzi aproximativ 133 000 de locuitori. Din epoca fondării datează castelul și catedrala.

Castelul din Turku este cel mai mare dintre castelele Finlandei. El ocupă un loc important în istoria țărilor nordice. A fost întemeiat în jurul anului 1280 sub forma unei fortărețe pe o mică insulă din estuarul fluviului Aura. La începutul secolului al XVI-lea, castelul a fost mărit și înfrumusețat, devenind reședința de vară a nu mai puțin de 14 regi. În interiorul castelului au fost amenajate apartamente pentru musafirii regali, budoare pentru doamnele de la înalta curte, săli de primire etc. Într-o aripă a castelului se află încăperile comandantului. În afara zidurilor exterioare întîlnești cîteva cabane din lemn în care au

Catedrala de la Turku.

locuit slujitorii de la castel. În aripa de nord a castelului se află construită o frumoasă capelă.

Castelul de la Turku s-a găsit în centrul a numeroase evenimente. Este așezat și incendiat pentru prima oară în 1367 de către trupele lui Albrecht de Mecklenbourg, apoi reconstruit după cîteva decenii. După aproape două secole castelul este ocupat de danezi și după aceea așezat de trupele regelui suedez Gustav Vasa, care-l cuceresc în anul 1523. În 1555 comandant al castelului devine ducele Jean fiul lui Gustav. Ducele se instalează în castel și din acest moment începe epoca de cea mai mare înflorire a castelului. Deasupra încăperilor sumbre și întunecoase (stil medieval) meșteșugari renumiți din Turku și Stockholm construiesc pentru folosința tînărului duce un nou etaj, cu săli în stilul Renașterii, luminoase și spațioase. Dar în 1563, fratele lui Jean, Eric al XIV-lea așează castelul care după puține zile capitulează. Jean și soția sa Catherine sînt făcuți prizonieri și aruncați într-o închisoare din Suedia. Șapte ani mai tîrziu, rolurile se inversează, Jean reușește să detroneze pe Eric și aceasta din urmă este întemnițat și purtat din închisoare în închisoare.

În primăvara anului 1614 castelul are onoarea de a primi din nou un principe regal, pe Gustav Adolf al II-lea. Într-o seară cînd tînărul principe se pregătea să cineze înconjurat de curteni, izbucnește un incendiu care distruge aproape total partea principală a castelului. Este reconstruit și restaurat cu opt ani mai tîrziu, dar nu-și mai păstrează forma originală. Singură capela denumită a călugărițelor rămîne intactă și reprezintă și astăzi stilul medieval în care a fost construită. Viața castelului se transferă cu timpul în anexele sale exterioare care încep să-și capete forma definitivă. Puțin cîte puțin partea principală a castelului se deteriorează și la sfîrșitul secolului al XIX-lea cea mai mare parte din podelele din lemn dintre etaje putrezesc distrugîndu-se. Se fac planuri pentru restaurare, dar nu se pun în aplicare pînă în iunie 1941 cînd castelul a fost iarăși incendiat. În primăvara anului 1946 s-au început lucrările de reconstituire, extrem de dificile și abia cu 15 ani mai tîrziu, la începutul anului 1961, au fost terminate definitiv.

Restaurarea a avut două scopuri distincte: 1. Pe de o parte să se reconstituie toate încăperile castelului în stilul lor original (sala regelui și capela călugărițelor în stilul evului mediu; sălile de primire ale ducelui Jean, budoarele doamnelor de la curte și noua capelă a castelului în stilul și cu mobilele Renașterii); 2. Iar pe de altă parte se dorea ca acest castel să devină un edificiu care să trăiască intens.

Castelul propriu-zis, este reamenajat excepțional. În sălile de petrecere ale ducelui Jean de acum peste 400 de ani se organizează astăzi concerte, congrese sau sărbătoriri solemne. A fost instalată chiar și o bucătărie în apropiere pentru a putea servi pînă la 500 de persoane. Curtea de la intrarea în castel se pretează foarte bine pentru festivități în aer liber. În anexele exterioare se găsește plasat Muzeul istoric al orașului Turku, care beneficiază de săli adecvate unei asemenea expoziții.

Muzeul istoric din Turku a fost deschis pentru prima dată în 1881 și este cel mai mare muzeu din Finlanda în afara celui din Helsinki. În muzeu poți admira numeroase colecții de arme de război, stampe și steme care fac parte integrantă din istoria castelului. Una din piesele cele mai interesante ale muzeului este sala denumită a lui „Brahe". Această piesă ocupă o poziție centrală în etajul unde a locuit în 1650 Per Brahe guvernatorul general al Finlandei.

Pe o colină din apropiere se află Catedrala din Turku. Ridicată spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, multă vreme a fost unica catedrală a poporului finlandez. Se vorbește mult despre originea catedralei. O perioadă de timp s-a crezut că ridicarea catedralei a început în anul 1229. În prezent se știe însă că în anul respectiv a fost construită pe locul actualei catedrale, o mică capelă în lemn. Această capelă era denumită pe vremea aceea a „negustorilor", deoarece aceștia își aveau prăvăliile în apropierea ei. În capelă

Vedere interioară a catedralei.

exista un altar de piatră și este singura parte din biserica veche atașată la noua catedrală. Zidirea acesteia a început probabil în jurul anului 1280 exact pe locul vechii capele în lemn. Primele lucrări se datorează unui episcop Jean. Suedez de origine, Jean fusese starețul unei mănăstiri din sudul Suediei. După proiectul său, catedrala trebuia să devină un magnific edificiu, în cărămidă, asemănător cu marile biserici și catedrale din Suedia. Dar episcopul Jean n-a putut termina decît partea centrală a catedralei, deoarece în 1290 a fost ales episcop de Upsala. Succesorul său Magnus a fost primul finlandez care ocupă locul de episcop al orașului Turku. În calitatea pe care o avea, episcopul Magnus a avut numeroase relații cu călugării ordinului „cerșetori" veniți din Țările Baltice și care în acea epocă se pregăteau să construiască mănăstirea Sfîntului Olaus la aproximativ 1 km sud-vest de noua catedrală. În urma acestor contacte, Magnus a abandonat planul predecesorului său și a hotărît continuarea înălțării catedralei într-un stil complet diferit de proiectul original, un stil simplu, tipic al călugărilor „cerșetori" baltici.

Se pot observa vestigiile bisericii în cărămidă a episcopului Jean și anume: amvonul, o parte din capitel și un pilastru în cărămidă fără ipsos. Partea construită de episcopul Magnus, este reprezentată prin coloanele simple din partea vestică a catedralei, în general o arhitectură

asemănătoare cu cea a catedralei din Tallin.

Pentru o dezvoltare permanentă a culturii țării, schimbările în planul de construcție sau de renovare a catedralei au fost marcate de date importante. În 1318 catedrala a fost incendiată. La reconstruire model îi servesc bisericile din nordul Germaniei, ca cele din Lübeck, Rostock și Danzig. La sfîrșitul secolului al XIV-lea catedrala din Turku avea aceeași lungime ca acuma. La origine, biserica avea trei interioare, dar cu timpul pe părțile sale laterale, au apărut alte capele pe lîngă cea veche. În capelele ajutătoare au fost înmormîntați toți episcopii. Și în alte părți ale catedralei întîlnim monumente funerare, ca cel al reginei Catherina Mansdotter, soția lui Eric al XIV-lea (singurul personaj regal înmormîntat în Finlanda) sau cele ale celor 4 eminenți oficeri ai lui Gustav al II-lea: Evert Horz, Ake Tott, Tirsten Stalhandske și Samuel Cocburn.

Catedrala din Turku produce o deosebită impresie, datorită liniilor simple și armonioase ale clădirii. Boltele foarte înalte prezintă aspectele unei frumusețe arhitectonice, foarte apreciate chiar după atîtea sute de ani. Aflăm că în 1460 boltele originale ale părții centrale au fost dărîmate și în locul lor au apărut boltele actuale, care sînt atît de înalte, încît au putut fi plasate ferestre unele deasupra celorlalte . . . Merită de asemenea să fie vizitate muzeul de artizanat care se află instalat într-un grup de case vechi de lemn care au scăpat de la marele incendiu din 1827; sala de concerte, clădirile universitare cu o vechime de peste 300 de ani, precum și capela funerară a lui Bryggman (operă modernă a cunoscutului arhitect finlandez).

VALENTIN ALBULESCU

MUZEUL UNIVERSITĂȚII IAGELONE, CRACOVIA

Muzeul Universității Iagelone este adăpostit în clădirea Colegiului Maius — singurul edificiu universitar din Europa construit în secolul XV. Începuturile muzeului urcă astfel pînă la această dată.

La demisol se găsesc un șir de săli de lectură — lectoria — a căror decorație picturală aparține diverselor epoci. Una dintre cele mai interesante săli este aceea a alchimiei. Aici se învățau odinioară științele naturale și mai cu seamă chimia. În această sală, spune legenda, doctorul Faust și-a făcut studiile în secolul al XV-lea. Se văd aici accesoriile alchimiei: un șemineu boltit, retorte, alambicuri și obiecte magice. Una din cele mai prețioase donații este colecția de instrumente a lui Marciu Bylica d'Olkusz care, oferită Universității în 1492, a constituit punctul de atracție al Colecției de obiecte științifice și de rarități.

În secolele XV și XVI, colecția muzeului s-a îmbogățit cu globuri, instrumente de astronomie, tablouri, portrete ale profesorilor etc. Din această epocă datează cabinetul de rarități — camera raritatis.

În secolul XVIII, obiectele și colecțiile muzeului erau foarte abundente și de mare preț. Comisia pentru educație a donat Universității o prețioasă colecție de mulaje după medalii și monezi.

Muzeul s-a mai îmbogățit cu o colecție de eșantioane de minerale și cu un ansamblu de picturi murale privind istoria universității. Cu trecerea vremii, clădirea Colegiului Maius a luat caracterul unei biblioteci de muzeu, cursurile aici devenind din ce în ce mai rare.

În secolul XIX, colecțiile reunite în Colegiul Maius au fost separate de cele ale bibliotecii. Muzeul conține obiecte istorice, instrumente științifice, monezi (care constituie fără îndoială colecția cea mai veche în Polonia) opere de artă, o importantă colecție de portrete ale profesorilor.

Din 1860, muzeul are ca director pe Josef Lepkowski, profesor de arheologie și istoria artei. Sub conducerea acestuia, cabinetul constituie o diviziune independentă a Universității. Primește donații de mare valoare.

Muzeul Universității Iagelone figurează pe listele internaționale ale muzeelor, iar în 1962 a adăpostit o reuniune internațională a muzeologilor. Sala de onoare a Colegiului Maius deține o galerie de portrete ale regilor, rectorilor, profesorilor și binefăcătorilor Universității. Cele mai multe portrete sînt autentice. Colecția de sculpturi și cea de artă grafică sînt deosebit de valoroase. Colecțiile numismatice — cam 8 000 de piese sînt cele mai vechi din Polonia. În secțiunea arheologică, obiectele de artă egipteană, romană, greacă sînt bine reprezentate. Instrumentele științifice de astronomie, de fizică, de chimie și de geografie sînt repartizate printre operele de artă sau în vitrine.

Muzeul posedă o colecție de microscoape din secolul al XVIII-lea, termometre de toate tipurile, o bogată colecție de balanțe și de greutăți, diferite instrumente de chimie, globuri.

(În Museum, 1967, nr. 2, p. 90—93).

MUZEUL DE ȘTIINȚE DIN LONDRA

Deschis în 1857, dispune astăzi, în urma lucrărilor de mărire care au costat 5 milioane de dolari, de o suprafață de expoziție de 27 500 m², în 1966 el a primit 700 000 vizitatori. Conservă prețioase colecții istorice, dar se forțează în egală măsură de a urmări progresele actuale în 27 domenii științifice și 41 domenii tehnice.

Vizitatorii participă activ la demonstrații prin mijlocirea machetelor animate. O atenție specială a fost dată redactării notițelor clare și complete pentru toate obiectele expuse. O mașină explicativă vorbitoare, pe treizecișidouă de voci, corespunde unui număr echivalent de obiecte expuse; fiecare explicație se va auzi cînd se va ridica receptorul telefonic plasat în imediata apropiere a exponatului.

Sînt încurajate vizitele școlare organizate.

Conferințele ținute în cursul anului școlar pentru elevii avansați în studiile lor, prezintă un interes deosebit. Conferențiarii fac demonstrații care nu se pot realiza normal în laboratoarele școlare. Muzeul științelor editează cărți ilustrate în culori cu un preț mic. Serviciile muzeului sînt gratuite.

(În Museum, 1967, nr. 3, p. 192).

VICTORIA POPOVICI

A DOUA CONFERINȚĂ EUROPEANĂ DE LUCRU A MUZEELOR ETNOGRAFICE ÎN AER LIBER

Dezvoltarea activității muzeelor cu expunere în aer liber și creșterea rețelei lor sînt legate direct de interesul sporit pentru acțiunea de salvare și de valorificare a bunurilor de cultură materială tradițională, interes devenit o necesitate stringentă pretutindeni în Europa, ca și mare a procesului de schimbare a modului de trai și ca o consecință directă a industrializării.

De la inițiative și activități sporadice, sau chiar de ordin național, începînd din 1957 problema organizării și activității muzeelor etnografice în aer liber a devenit o preocupare și în cadrul colaborării și relațiilor internaționale.

Ca atare, după Congresul internațional ICOM, ținut în iulie

1967 în Danemarca, cînd s-a dat o formulare mai generală obiectivelor și specificului muzeelor în aer liber, a avut loc — la propunerea și invitația dr-ului Weyns directorul Muzeului în aer liber de la Bokrijk — prima conferință de lucru cu caracter liber, consultativ în Belgia, în aprilie 1966. La această conferință s-a examinat pentru prima dată ideea unei cooperări pe plan european, pentru schimb de experiență și pentru sprijin reciproc.

În septembrie 1966, Simpozionul național al muzeelor etnografice în aer liber din România, organizat cu concursul ICOM-ului și bucurîndu-se de participarea unor conducători și specialiști muzeologi din 26 țări, a prilejuit un contact mai apropiat și în sensul cooperării.

Apoi, în aprilie 1967, la Schleswig-Hollstein, în cadrul Conferinței pentru studiul uneltelor tradiționale, a avut loc de asemenea o consultare neoficială în legătură cu posibilitățile de colaborare. La această consultare restrînsă (la care, alături de prof. B. Kempers — Olanda, dr. Ottenjann și dr. A. Zippellus — RFG, au luat parte dr. C. Irimie și N. Ungureanu — R. S. România, plus dr. Kunz — Cehoslovacia) s-a acceptat ideea de a se discuta cu dl. Henri de Bohan, directorul ICOM-ului, situația specială a muzeelor etnografice în aer liber. Prof. dr. B. Kempers și-a luat angajamentul de a purta această discuție și de a propune ca muzeele în aer liber, în caz că nu se mai creează noi secții ICOM, să-și păstreze posibilitatea de a se întîlni și consulta pe probleme de interes general sau comun, periodic.

Drept urmare, între 23—26 septembrie 1967, a avut loc în Elveția o Conferință de lucru, la care au participat 17 delegați, conducători și specialiști, din 7 țări: Austria, docent univ. dr. Oskar Moser, director științific al Muzeului carintian Klagenfurt; prof. dr. Viktor Herbert Pöttler, director de muzeu — Graz; Volker Hänsel, asistent universitar, Graz; Cehoslovacia, dr. Sona Kovacevicova, cercetător științific, Bratislava; prof. dr. Ludvik Kunz, directorul Institutului de etnografie al Muzeului Moraviei, Brno; Jan Lichner, director al „Slovakisches Institut für Denkmalpflege und Naturschutz", Bratislava; Elveția, Gustav Ritschard, arhitect, Unterseen; Guggenbühl-Manz, președintele Asociației pentru organizarea unui muzeu etnografic în aer liber al Elveției, Urikon; R. F. a Germaniei, dr. Claus Ahrens, director al „Freilichtmuseum' am Kirkeberg", Hamburg; prof. dr. Alfred Kamphausen, director al muzeului „Schleswig Holsteinisches Freilichtmuseum, Bielkendorf; docent ing. arh. Rolf Rohlechen, responsabilul Muzeului din Trier; prof. pensionar Hermann Schilli, responsabil al Muzeului din Baden-Würtenberg; dr. ing. F. H. Sonnenschein, director al „Westfalisches Freilichtmuseum technischer Kulturdenkmale", Hagen; dr. Adelhart Zippelius, director al „Rheinisches Freilichtmuseum", Kommern; Olanda, prof. dr. A. J. Bernet-Kempers, director al „Nederlands Openluchtmuseum" Arnhem; R. S. România, dr. C. Irimie, director adjunct științific și responsabil al Muzeului etnografic din Dumbrava Sibiului, Sibiu; Suedia, prof. dr. Gösta Berg, directorul Fundației și Muzeului Skansen, Stockholm. Au lipsit delegați din Danemarca și Norvegia, scuzîndu-se și considerînd oarecum mandatar al lor pe prof. dr. Gösta Berg din Suedia.

La propunerea unanimă, prof. dr. B. Kempers — Olanda a fost rugat să conducă lucrările. Acesta a acceptat și a mulțumit, exprimînd — în numele tuturora — regretul că, din motive tehnice nu au putut participa și alți invitați (ex. dr. Ottenjann — RFG, B. Zderciuc — România etc.).

Problemele puse în discuția conferinței au fost fixate în linii mari încă la Bokrijk în 1966, fără a se limita totuși posibilitatea dezbaterii și altor chestiuni propuse de participanți. Între aceste probleme, anunțate și prin invitare, se înscriu: a) analizarea situației (poziției) muzeelor în aer liber și găsirea unei forme de organizare a lor în cadrul ICOM; b) propuneri pentru tematica, locul și caracterul viitoarelor întruniri ale grupului de lucru; c) proiectarea și tipărirea unui manual-ghid al muzeelor de acest gen din Europa; d) mijloace și metode de popularizare pentru muzeele în aer liber; e) proiectul primului muzeu în aer liber din Elveția; f) diverse probleme în legătură cu muzeele de acest profil.

După referatul prezentat de prof. B. Kempers cu privire la dezvoltarea postbelică a mișcării muzeelor etnografice în aer liber, s-a trecut la discutarea propunerii de elaborare a unui manual-ghid privind toate muzeele în aer liber din Europa, despre care a raportat dr. A. Zippelius, stabilindu-se responsabili pentru diferite țări, care să centralizeze și să prezinte materialul la Conferința viitoare (ex. pentru R. S. România — dr. C. Irimie, pentru Suedia — prof. dr. Gösta Berg, pentru Cehoslovacia — dr. L. Kunz etc.). În legătură cu manualul-ghid s-a ridicat și problema necesității unei bibliografii exhaustive referitor la muzeele în aer liber.

Pentru popularizarea în mase largi, în toate țările, a rețelei de muzee în aer liber, directorul Muzeului din Hagen (ing. dr. F. H. Sonnenschein) s-a angajat să tipărească un afiș cu itinerariile europene spre muzeele în aer liber.

Referitor la tematica, locul, data și caracterul viitoarelor întruniri ale grupului de lucru sau alte reuniuni de specialitate în legătură cu muzeele în aer liber, prof. dr. B. Kempers a anunțat că a convenit împreună cu dr. Weyns (Belgia) și cu dr. Zippelius (RFG) să propună ca viitoarea conferință să aibă loc, între 24—28 iulie 1968, în Olanda (la Muzeul din Arnhem), de unde să se plece pentru cîte o zi în Belgia și RFG la muzeele respective. În continuare, unii delegați ar putea rămîne la Köln pentru Congresul ICOM care începe la 29.VII.1968.

În urma discuțiilor purtate, s-a convenit ca temele principale ale conferinței din 1968 să fie: a) Munca educativă în cadrul muzeelor în aer liber (conținut și metodă), temă propusă de dr. A. Zippelius; b) problema conservării și restaurării cu privire specială la lemn (temă propusă de delegatul român dr. C. Irimie), și alte teme.

Dr. A. Zippelius a propus ca la viitoarele conferințe să se facă scurte informări sau referate despre ceea ce e nou în fiecare muzeu, cu cîteva proiecții în culori. Spre deosebire de actuala conferință, în 1968 urmează să se pregătească referate sau comunicări la temele respective, iar în legătură cu conservarea vor fi invitați a face referate chimiști și restauratori, urmînd a se prezenta și concret la cele trei muzee, felul în care se procedează și rezultatele obținute.

În continuare, pentru anul 1969, delegații cehoslovaci (dr. Jan Lichner, directorul Institutului slovac pentru monumente și protecția naturii, împreună cu dr. S. Kovaceičova) au propus ca lucrările conferinței să aibă loc la Bratislava, cu excursie la diferite muzee (ex. la muzeul din Martin, începe lucrarea pentru un mare muzeu) urmînd ca organizarea să se facă de către respectivul institut și de către forul central al muzeelor și în colaborare cu Universitatea.

Anul 1970 a fost rezervat pentru eventualitatea unei noi ediții a Simpozionului muzeelor în aer liber din R. S. România, urmînd ca partea română să dea răspuns definitiv și să propună tematica la viitoarea întîlnire în 1968 în Olanda.

La propunerea dr-ului Zippelius, și în urma discuțiilor în spirit de înțelegere și cooperare la care au luat parte prof. dr. Gösta Berg, prof. dr. B. Kempers, prof. dr. Kamphausen și alții, s-a ajuns la concluzia ca această „Conferință de lucru" să fie asociată la ICOM ca un organism de lucru, fără statute, aparat și obligații, ea constituind o întîlnire periodică pentru discuții și conlucrare. La aceste întîlniri, spunea dr. A. Zippelius, se pot stabili și planuri de colaborare bilaterală. El a arătat că a convenit, încă în noiembrie 1966, cu o delegație română, ca în 1969 să organizeze un schimb de mari expoziții de artă populară. La aceasta, prof. dr. Kamphausen a arătat dorința sa de a prelua la Kiel expoziția românească de la Kommern/Eifel.

S-a trecut, apoi, la discutarea proiectului primului muzeu etnografic în aer liber care se organizează la Ballenberg.

Participanților li s-a pus la dispoziție o tematică de 36 pag., plus o formă prescurtată de 8 pag. Din aceste materiale, cît și din studiul machetei la scara 1/100, precum și al terenului la fața locului, cu explicații date de arhitect, s-a putut reține esențialul din concepția muzeului, care sintetizează într-o bună măsură experiența europeană în acest domeniu, cu caracteristici moderne.

După o expunere asupra istoricului muzeelor în aer liber și o prezentare a stadiului actual (cifrînd și cele 5 unități din România), autorii tematicii fac un istoric al problemei în Elveția, apoi vorbesc — cu multă competență și scot în evidență situații general caracteristice — despre rostul și specificul muzeelor în aer liber, despre necesitatea lor și despre urgența înființării unui muzeu național elvețian, care are și rațiunea de a „salva" monumente.

Tratînd pe larg problema sarcinilor și caracteristicilor muzeului în aer liber, autorii analizează prin paralelism și problema conservării monumentelor in situ și a protecției bunurilor naturii și culturii, ajungînd la concluzia logică a completării celor două linii de activitate în legătură cu conservarea (în muzeu și la fața locului) a valorilor culturale.

La fel, se analizează rostul și limitele muzeelor centrale (naționale) și regionale.

Muzeul proiectat pe locul denumit „Ballenberg" lîngă Brienz, în centrul Elveției pe un drum de mare circulație turistică, va fi format o suprafață de 150 hectare (din care 55 ha îngrădite și cca 100 ha zonă verde exterioară), terenul fiind variat și acoperit 2/3 cu vegetație de pădure și tufiș (ce urmează a fi schimbată parțial și treptat, pentru a aduce și reconstitui un cadru vegetal specific diferitelor zone, în care scop s-a și înființat pe teren o pepinieră pentru ca puieții să se adapteze climei de la început). În mijlocul terenului va fi amenajat un lac existent, alimentat cu apă de ploaie.

Circuitul principal trece de 4 km, proiectat în așa fel încît poate fi utilizat în diferite combinații, după preferința vizitatorilor, după necesități etc.

Muzeul va cuprinde complexe gospodărești, instalații tehnice și ateliere organizate expozițional în grupe după regiuni și zone etnografice, fiind prevăzute 201 construcții (din care 22 construcții mari cu funcțiuni multiple, 56 locuințe și 123 construcții specializate sau anexe mai mici). În prezent s-a adus o locuință monumentală cu arhitectură specifică cu elemente construite în faze diferite, fiind prezentată pentru discuție, grupului de specialiști.

Se prevede ca inventarul gospodăriilor să fie complet, dar nu suprаîncărcat și să redea situația reală curentă.

Se preconizează cîteva ateliere în funcțiune (olari, tinichigii; țesători, strungari în lemn etc.), care vor face demonstrații, iar obiectele se vor vinde. De asemenea se va ține în funcțiune o stînă.

În încheiere, grupul de specialiști a adresat „Asociației pentru crearea unui muzeu în aer liber elvețian" o scrisoare, în care salută inițiativa, constată calitățile proiectului și apreciază lucrarea ca necesară și actuală.

CORNEL IRIMIE

VLAD ZIRRA: „CIMITIR CELTIC ÎN NORD-VESTUL ROMÂNIEI"

Prezența celților pe teritoriul României și rolul lor în istoria străveche a populațiilor omenești din acest spațiu constituie și azi o problemă de interes deosebit pentru trecutul îndepărtat al țării noastre. Nemaiacordînd acum însemnătatea atît de mare pe care, altădată, o atribuia celților — în geneza Latène-ului carpato-dunubian, Vasile Pârvan — (îndeosebi după ce în arheologia și istoriografia românească s-au înregistrat reacții firești, necesare) nu-i însă mai puțin adevărat că descoperirile celtice s-au înmulțit în țară, în ultimele două decenii, și că ele — neîndoielnic — sînt sau vor fi de natură să introducă elemente noi în dezbaterea problemei amintite, aceea a penetrației și rolului istoric al triburilor celte la Dunărea de jos. Dintr-un atare punct de vedere, apare lesne de înțeles cît de important este ca descoperirile de factură celtică, înregistrate de arheologia românească, să fie temeinic, profund interpretate. Întocmai acesta este cazul amplului studiu-raport elaborat de Vlad Zirra și publicat de Muzeul din Baia Mare.

Lucrarea publică rezultatele săpăturilor arheologice efectuate între anii 1962 și 1965 care au dus la descoperirea unui cimitir celtic pe teritoriul comunei Ciumești, și Carei, județul Satu-Mare. Necropola — din care s-au dezvelit și cercetat 35 morminte — era birituală (ambele tipuri de înmormîntări fiind contemporane, predominarea incinerării aparînd evidentă). Cele șapte morminte de inhumație, cu orientări diferite, posedau un inventar caracteristic, iar mobilierul bogat (M. 16). La cele douăzecișicinci morminte celtice de incinerație s-au constatat două variante de ritual: depunerea resturilor cinerare în gropi și depunerea lor în urne. Grupe celor douăzecișiuna înmormîntări în gropi a fost, la rîndu-i, divizată în două — în funcție de poziția obiectelor de inventar față de resturile oaselor calcinate. Cele patru morminte celtice de incinerație în urne descoperite (existînd însă o excepție) se deosebeau, ca atare, de alte trei morminte de incinerație, în urne acoperite cu capac, acestea aparținînd dacilor.

Un inventar bogat și caracteristic s-a descoperit și în mormintele celtice de incinerație (cele dacice fiind lipsite de alt inventar în afară de ceramică). Capitolul „Tipologia inventarului funerar" este cel mai bogat în lucrarea lui Vlad Zirra, și de un interes deosebit dacă se are în vedere că numeroasele piese (vase de lut, fibule, brățări și inele, lanțuri și limbi de curea, săbii și vîrfuri de lăncii etc.) sînt încadrate cronologic și cultural pe baza unei bibliografii vaste, între care figurează și opus-uri de dată foarte recentă.

Pline de interes sînt însă îndeosebi considerațiile finale pe care Vlad Zirra le formulează pe marginea descoperirii de la Ciumești. După el, birițualismul, cu predominarea incinerației, într-uncle necropole celtice, trebuie să-și găsească o explicație și „în funcție de densitatea grupului celtic stabilit, de obiceiurile lor religioase și de relațiile mai apropiate sau mai limitate cu băștinașii incinerați".

Descoperirea mormintelor dacice în cadrul necropolei celților este explicată (cu argumente care conving) în sensul că „în componența comunității celtice de la Ciumești intră un număr de familii localnice care aveau anumite drepturi, probabil relații de rudenie și, așa cum se vede, libertatea de a se înmormînta în necropola comunității după propriul lor ritual". Abordînd problema relațiilor dintre celți și daci — și introducînd în discuție un grup mai mare de așezări și cimitire în nord-vestul României, Vlad Zirra consideră că raportul de forțe a fost, în cele din urmă, oricum în favoarea localnicilor, iar despre grupul dacic din zona Berea—Ciumești—Sanislău — că nu este exclus ca el să fi participat încă în cursul secolului II î.e.n., dar îndeosebi sub Burebista, în efortul de „expulzare și supunere" a triburilor celtice din Transilvania, Ungaria și Cehoslovacia. În fine, printr-o discuție amplă și aprofundată a tuturor criteriilor în stare să susțină încadrarea cronologică a cimitirului celtic de la Ciumești, acesta este datat „post quem non . . . către începutul ultimii treimi a secolului II (140—130 î.e.n.)".

Veritabilă contribuție adusă descoperirii arheologiei celtice, și istoriei străvechi a comunităților locale din Transilvania, „Un cimitir celtic în nord-vestul României" este, în egală măsură și un model de valorificare științifică a cercetărilor arheologice practicate de un muzeu.

VALERIU LEAHU

MUZEI I PAMETNITI NA KULTURATA, Nr. 1—4 (1966); Nr. 1—3 (1967)

Revista „Muzee și monumente de cultură", editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă din R. P. Bulgaria, apare de 4 ori pe an, cu un volum de 8 coli de tipar, un tiraj de circa 850 exemplare și are ca redactor șef pe conferențiarul universitar Marin Mihov, specialist în istoria modernă a Bulgariei.

Revista are un conținut variat, tratînd probleme de istorie, etnografie, artă și este bogat ilustrată. Fiecare număr al revistei cuprinde în mare următoarele rubrici: 1) comunicări și articole; 2) problemele noastre; 3) conservare și restaurare; 4) muzee, expoziții, colecții; 5) muzeistica în străinătate; 6) recenzii și dări de seamă; 7) știri și informații.

Revista tratează și probleme majore ale istoriei de care sînt preocupați istoricii bulgari, iar comunicările în cea mai mare parte sînt bazate pe colecții de documente și pe material de arhivă. Deoarece reprezentanți marcanți ai renașterii bulgare, ca Gheorghe Sava Racovschi, Hristo Botev, Vasil Levschi, Liuben Caravelov au activat pe teritoriul României, iar România era considerată ca a doua patrie pentru bulgari pînă la 1877 cînd Bulgaria era o simplă provincie a Imperiului Otoman, în paginile revistei sînt multe referiri și la țara noastră, pe care le vom aminti.

Ne propunem să facem o prezentare succintă a revistei, spațiul nepermițîndu-ne să facem referiri la toate materialele, care ridică multiple aspecte ale dezvoltării muzeistice din Bulgaria. Scopul este ca cititorul din țara noastră să aibă o privire de ansamblu a preocupărilor revistei „Muzee și monumente de cultură".

Dintre comunicările inserate în nr. 1 (1966), ne reținem atenția materialului lui N. Domuscev Situația muzeelor din Bulgaria pînă la eliberare (1877). Autorul arată că primul muzeu bulgăresc a fost creat la Sistov în 1856; diferitele muzee care existau pe teritoriul Imperiului Otoman aveau însă exponate bulgărești, cum era cazul Muzeului arheologic din Constantinopol, care avea materiale provenind de pe teritoriul Bulgariei. Încă la 1854, paşa de la Vidin a organizat un muzeu al armelor, iar învățatul rus Venelin, încă în 1832 a emis părerea creării unui muzeu pe teritoriul Bulgariei. În 1876, un particular, Mihailov, a deschis la Rusciuk un muzeu de anatomie. Autorul arată că societatea culturală, care a luat ființă la Brăila, și a stat la baza viitoarei Academii de științe bulgare, a avut și o secție muzeistică. Începutul l-a făcut colecția de monede donată de Ivan Kărsovschi. Autorul trage concluzia că în privința inițiativei de a deschide muzee pe teritoriul Bulgariei, un rol de seamă a revenit și emigrației bulgare din România.

Ne mai reținem atenția articolele privind metodele de conservare a drapelelor, măsurile privind consolidarea bisericii din secolele XI—XII, din complexul „Cetatea lui Assan" ca și articolul „Tradițiile răscoalei din 1876 ozlindite în lupta antifascistă de eliberare națională 1941—1947". La rubrica muzee, expoziții, colecții, este prezentat „Muzeul mișcării revoluționare din Bulgaria", care împlinea 15 ani de existență și unde este reprodusă fotografia delegației române în frunte cu tovarășii Nicolae Ceaușescu și Ion Gh. Maurer vizitînd acest muzeu.

D. Doinov descrie parcul-muzeu al prieteniei militare, de lîngă Varna, pe locul unde s-a dat vestita bătălie de la 1444 și unde se înalță mauzoleul lui Vladislav III Jagelonul. O serie de portrete, gravuri, ilustrații vorbesc de viteția românului Ioan de Hunedoara. Un articol interesant ne descrie „Casa-muzeu etnografică din secolul al XIX-lea", construită în 1813, adică așanumita epocă de renaștere bulgară, unde sînt expuse scoarțe, ștergare, nâframe, ceramică, un dulap, obiecte de uz casnic din epoca respectivă.

La rubrica probleme muzeistice peste hotare, ni se dau amănunte despre noua expoziție a muzeului „Gh. Dimitrov" din Leipzig, de asemenea este descrisă expoziția de pe lîngă muzeul militar din Praga, în care se fac referiri și la armata română.

Numărul 2 (1966) al revistei, cuprinde hotărîrea Consiliului de Miniștri bulgar, privind dezvoltarea și decretarea orașului Tîrnovo ca oraș istoric și turistic, ca și comunicările „Tehnica și materialele picturii murale a bisericii Sf. 40 mucenici din Tîrnovo din secolul al XIII-lea", „Monumente ridicate în cinstea pionierilor renașterii bulgare și a eroilor insurecției din aprilie 1876", scrie de Z. Radonov, numai pe material de arhivă, ca și extrem de interesantul material al lui V. Marinov „Evoluția și clasificarea tipurilor de pluguri din Bulgaria". La rubrica, problemele noastre, Marin Mihov, în articolul „Muzeele și arhivele", face corelația între arhivistică și muzeografie, scoțînd în evidență rolul documentului pentru omul de știință, cît și materialul lui M. Sukmandjieva „Impresii din muzeele din Grecia", despre călătoria de studii a unui grup de muzeografi bulgari la Salonic, Atena și în alte centre ale Greciei.

Din numărul 3 (1966) reținem „Tezaur descoperit de monete medievale bulgare" (în aprilie 1965), ca și 2 scrisori inedite provenind din arhiva muzeului militar Plevna, ale lui K. Tancov în ajunul răscoalei din 1876. Pentru noi prezintă interes aceste scrisori, deoarece sînt redactate în București, iar după cît reiese din lectura lor, Tancov dorește ca guvernul rus să acționeze pe lîngă guvernul român, ca prin România să treacă arme pentru Bulgaria, deși țara noastră s-a declarat neutră. La rubrica peste hotare, este prezentată expoziția muzeului militar central din U.R.S.S. și muzeul artei populare din Atena. La știri, reținem: conferința arheologilor de la Tîrnovo, ca și congresul internațional al muzeelor militare care sub auspiciile UNESCO, a avut loc în U.R.S.S.

2 articole privind muzeul din Kazanlîk sînt incluse în nr. 4 (1966) al revistei, ca și concepțiile estetice ale lui N. Vaptarov. Ca probleme de specialitate ne reține atenția, articolul privind restaurarea turnului cu ceas din Gabrovo, și conservarea zidăriei de piatră din perioada renașterii bulgare, scris cu multă competență de Vencov.

Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la înființarea Muzeului militar central din Sofia (1916—1966), este inclus un amplu articol, unde sînt descrise diferitele exponate care provin de la cetașii bulgari, din care mulți au trăit în România pînă la 1877. Aflăm cu această ocazie că muzeul are o bogată arhivă de circa 35 000 documente ca și circa 100 000 de fotocopii și microfilme. La rubrica peste hotare, este descrisă structura organizatorică și activitatea unui muzeu de provincie din Iugoslavia, e vorba de muzeul din Svetozarevo, iar L. Ivanova, în cuvinte calde, descrie expozițiile etnografice de la Iași și Goleşti, pe care le caracterizează ca expoziții reușite și prezentate cu gust. Tot în acest număr al revistei V. Marinov, are un material despre găgăuzi, pe care, deși vorbesc limba turcă, autorul îi consideră bulgari la origine.

Cele 3 numere ale revistei pe anul 1967 pe care le recenzăm,

toate cuprind materiale referitoare la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie cu prilejul celei de-a 50-a aniversări. Astfel în nr. 1 este inclus materialul 50 de ani de la Revoluția din Octombrie, în nr. 2, influența Revoluției din Octombrie asupra Bulgariei, iar nr. 3 cuprinde o suită de materiale pe această temă din care reținem: Cum Revoluția din Octombrie s-a reflectat în tematica muzeelor din Bulgaria, de asemenea cum muzeele din Bulgaria se pregătesc să întîmpine acest eveniment important din istoria omenirii. Ca alte teme nr. 1 (1967) cuprinde: monumente antice ale orașului Melnik, despre amfiteatrul roman din Marțianopolis, construit în secolul III; cum este construit acest edificiu și materialul deosebit de original, un calendar popular, un fel de răboj făcut pe lemn, în anul 1783, împărțit pe luni, pe anotimpuri și care totodată este un calendar religios, deoarece sînt trecuți pe luni numeroși sfinți. Revista mai cuprinde articolul teoretic „Expozițiile și colecțiile muzeistice din întreprinderi — focar de educație comunistă", este descris muzeul „Ivan Vazov" din Sofia, iar la rubrica de peste hotare, activitatea editorială a muzeelor din Iugoslavia.

Din nr. 2 (1967) reținem materialele: bulgari care au vizitat diferite muzee străine (Paris, Viena, Moscova, Praga, Berlin, Cracovia etc.), pînă la 1877, de asemenea fotografiile lui Hristo Botev și a cetașilor săi. Cu multă migală au fost achiziționate 63 de fotografii reprezentînd ceata lui Botev care în 1876, s-a îmbarcat pe un vas la Giurgiu și a trecut la sud de Dunăre să lupte împotriva turcilor. În revistă sînt reproduse toate aceste fotografii, dar ceea ce este interesant pentru noi este faptul că în marea majoritate aceste fotografii au fost făcute în România și mai precis la București, Giurgiu, Craiova, Brăila și Galați.

Numărul 3 (1967) aproape în exclusivitate este dedicat Revoluției din Octombrie. În afara materialelor amintite, reținem Muzeul revoluției din Leningrad, crucișătorul-muzeu „Aurora" și Revoluția din Octombrie văzută de o serie de memorialiști bulgari. La știri, sîntem informați despre I-ul Congres al culturii bulgare la care au fost delegați 25 de muzeografi, ca și realizările și perspectivele în domeniul muzeisticii pe perioada 1968—1970. În vederea ridicării calificării, muzeografii bulgari vor audia unele cursuri de specialitate în Italia, țară cu mari tradiții în acest sens, de asemenea specialiști străini vor fi invitați în Bulgaria, în vederea restaurării unor opere de artă.

Ca o concluzie, revista prin problemele tratate se achită în mod onorabil de sarcinile pe care și le-a propus să le trateze.

VIJEŠTI MUZEALACA I KONZERVATORA HRVATSKE, Nr. 1—6 (1966)

Printre numeroasele periodice care apar în Iugoslavia în domeniul muzeografiei, se numără și „Noutăți ale muzeografilor și custozilor din Croația". Revista apare din anul 1951, este editată de comitetul muzeistic al Croației și are ca redactor responsabil pe Vesna Barbici. Apare în format mic, 32 pagini, pe contracopertă sînt date funcțiile pe care le au colaboratorii revistei, iar materialele sînt în general sub forma de articole scurte, note, mici prezentări de lucrări etc. Fiecare număr al revistei nu are o problematică precisă cu diferite rubrici, astfel nr. 5 și 6 din 1966 ale revistei sînt dedicate unei singure probleme. Toate aceste știri și note scurte, au meritul de a prezenta cititorului, operativ problemele care frămîntă atît pe muzeografii croați cît și pe colegii lor din celelalte republici federative ale Iugoslaviei cît și din străinătate.

Din numerele 1 și 2 din 1966 ale revistei, desprindem următoarele materiale: A 130-a aniversare a Muzeului național din Zagreb și a renașterii ilire, reorganizarea serviciului de conservare a monumentelor culturii și a 80-a aniversare a academicianului Lj. Caraman; la rubrica expoziții și muzee: expoziția de la biblioteca națională universitară, primul congres internațional de arheologie slavă de la Varșovia, expoziția „Civilizația slavă de la începutul evului mediu" și expoziția „Arta populară indoneziană" deschisă la muzeul etnografic din Zagreb (exponate provenind din Iava, Bali și Sumatra), la publicații și recenzii: Zbornicul (Culegerea) muzeului orășenesc Karlovaț, apărut cu ocazia a 60 de ani de la înființarea muzeului, este recenzată lucrarea despre folclorul iugoslav și nr. 3 (1965) al revistei Orient-Occident, care apare la Paris sub auspiciile UNESCO și care cuprinde numeroase informații despre muzee. La rubrica „din alte republici ale Iugoslaviei", este descrisă o inscripție în limba greacă și latină găsită pe o placă lîngă comuna Srpci și care se găsește la muzeul național din Bitolia — Macedonia.

Numerele 3—4 din 1966 ale revistei cuprind probleme legate de următoarele teme: primul festival internațional al artei negre de la Dakar, activitatea institutului de costumație din New York, sînt descrise în special costume din secolele XVII—XIX, amănunte despre adunarea anuală a societății muzeelor din Croația, reuniunea internațională a istoricilor de artă din Budapesta (problema artei gotice și a Renașterii din Europa Centrală); la rubrica expoziții este descris muzeul municipal din Karlovaț, și expoziția de costume și mobile din zilele Slovenici și Eurasiei. De asemenea este recenzat ghicul muzeului maritim din Dubrovnik.

Întregul număr 5/1966 al revistei este dedicat unei singure probleme: istoricul localității Varaždinske Toplice, din cele mai vechi timpuri pînă azi. Sînt de fapt rezultatul cercetărilor arheologice și ale săpăturilor întreprinse de Muzeul arheologic din Zagreb. Localitatea era încă din antichitate un centru important de băi termale, cunoscută în antichitate sub denumirea de Aquae Iasae. Așezare preistorică; s-au găsit scoarțe de piatră, bronz și alte urme; s-au perindat celți, iliri, localitatea luînd o mare înflorire pe timpul stăpînirii romane. S-au găsit aici numeroase inscripții, statuete, un complex termal și alte edificii. Prezentarea are și multe ilustrații care fac să crească valoarea materialului. Pe aici au trecut gepizi, longobarzi, avari, franci, venețieni, unguri, bulgari, slavi. În anul 1181 ea este amintită într-o diplomă a lui Bella al III-lea, istoricul continuîndu-se pînă astăzi cînd în anii socialismului s-au deschis perspective deosebite pentru această localitate balneoclimatică. Mărturii despre trecutul său bogat, arată autorii, se păstrează astăzi la muzeul din Varaždinske Toplice.

De asemenea întregul număr 6/1966 al revistei, este dedicat aniversării Muzeului național croat din Zagreb. În 1966, s-au împlinit 130 de ani de cînd Muzeul croat, a emis rezoluția de funcționare a muzeului. Din cauza epoziției organelor centrale de la Viena, muzeul a început să funcționeze de-abia cu 10 ani mai tîrziu, în strada Opatička din Zagreb. Deci s-a sărbătorit în 1966, 120 de ani de funcționare efectivă a muzeului. Meritul pentru deschiderea muzeului i-a revenit savantului Ljudevit Gaj care în 1836 a prezentat Saborului propunerea, iar în 1846 în ciuda germanizării, se deschidea prima expoziție de cărți, broșuri, reviste în limba sîrbo-croată. Într-o suită de articole este descris Muzeul arheologic din Zagreb, Muzeul de istorie, ca și Muzeul național croat de zoologie. Acesta din urmă încă pe baza legii din 1878, funcționa cu 3 secții: zoologie, mineralogie și arheologie; posedă o bibliotecă vastă și are relații cu și celelalte muzee din Zagreb cu centrele științifice de pe întreg mapamondul. Muzeul de istorie din Zagreb are și o prețioasă arhivă, care cuprinde informații prețioase despre relațiile între români și croați în timpul revoluției de la 1848.

Prin articole scurte, prezentări de cărți, expoziții, note, revista informează operativ, pe cei interesați de problemele muzeisticii croate.

NICOLAE CIACHIR

PROF. DR. A. J. BERNET KEMPERS. OPENLUCHTMUSEA IN ROEMENIË (MUZEELE ÎN AER LIBER DIN ROMÂNIA), APĂRUTĂ ÎN HET NEDERLANDS OPENLUCHTMUSEUM. BIJDRAGEN EN MEDELINGEN. IAARGANG 29/1966, NR. 2, P. 29—45

Prof. A. J. Bernet Kempers, care a luat parte la Simpozionul din anul 1966, consacrat muzeelor etnografice în aer liber din România, prezintă în lucrarea de mai sus impresiile și constatările sale făcute cu acest prilej.

După părerea sa, Simpozionul la care au luat parte reprezentanți din 23 de țări, a fost de „largă cuprindere" atît sub raportul problemelor dezbătute, cît și al contactelor personale, la care s-a adăugat marea excursie în țară.

S-au putut viziona, cu această ocazie, „opere de prim rang", de la cele cinci muzee vizitate, între care și la Muzeul satului, care, după etnograful elvețian R. Wildhaber „face parte din cele mai frumoase și mai mari muzee în aer liber din lume", avînd un caracter muzeal „mai pronunțat decît al altor muzee".

Analiza celor văzute în Muzeul satului din București îi înlesnește autorului constatări ca acestea: „România este o parte a Europei de sud-est, care a dovedit în istoria sa agitată și deseori plină de tragism că vrea să-și mențină un caracter propriu". Pe această linie se înscrie marele avînt pe care l-a luat rețeaua de muzee din patria noastră.

Asupra Muzeului pomiculturii și viticulturii de la Golești nu se insistă prea mult, fiind în curs de organizare. Cît privește Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului, se subliniază marele rol pe care l-au jucat în România, mai ales morile de apă, precum și diferitele tehnici meșteșugărești. „Eu personal, spune Kempers, am fost adînc impresionat de felul sistematic și bine chibzuit în care au fost făcute lucrările pregătitoare și de cercetare la acest muzeu".

Autorul se oprește îndeosebi asupra tipurilor de mori de la noi pe care le compară cu cele din Olanda și din alte părți, stăruind asupra morii cu ciutură, întîlnită, într-o execuție mai simplă și în muzeele în aer liber din țările scandinave, din care cauză adesea e numită și „moară nordică", dar și „grecească".

Este, susține autorul, cea mai simplă formă de moară, îmbunătățită cu timpul, din lumea clasică, „moara vitruviică" menționată în formă simplă, în multe țări din Europa.

Muzeul din Dumbrava Sibiului, o dată terminat, va corespunde muzeului „monumentelor tehnicii" de la Hagen (Germania), unul din cele mai mari muzee în aer liber din Westfalia.

De la Sibiu autorul trece la Cluj, unde, în anul 1929 prof. Romulus Vuia pune bazele primului muzeu etnografic în aer liber din România. Se constată că terenul este bine ales și că adăpostește un număr de 27 clădiri principale și 24 secundare, între care „unele extrem de valoroase", un punct de atracție formîndu-l și bisericile de lemn pe care le găsește „foarte remarcabile".

Considerațiile sale se termină cu cele ce-a constatat la muzeul în aer liber din Bran: „încă un muzeu în aer liber", exclamă el. Fără ca să ne reeditățm, autorul se află și de astă dată în fața unor lucruri noi: „am găsit ceva deosebit, nou", așa încît se poate conchide că „muzeul din Bran, deși e mic, nu e lipsit de importanță" prin faptul că „este mai specializat decît alte muzee" din țara noastră.

În concluzie, impresiile, constatările profesorului olandez, dr. A. J. Bernet Kempers, pot fi redate prin propriile sale cuvinte: „Rezumîndu-mi impresiile despre această primă cunoștință privitoare la muzeele etnografice din România, mă simt copleșit de un sentiment de admirație. Admirație pentru munca serioasă depusă de colectivele de cercetători; admirație pentru alegerea terenurilor, pentru seriozitatea cu care sînt selecționate unitățile, de multe ori adevărate monumente ale tehnicii și ale simțului artistic; admirație pentru pregătirea multilaterală, premergătoare remontării unei unități. Sînt convins că această admirație este împărtășită de toți colegii de la diferite muzee în aer liber și că toți se bucură de realizările înregistrate aici, în domeniul specialității noastre".

I. C.

SYMPOZJUM „ORGANIZACJA MUZEOW ETNOGRAFICZNYCH NA WOLNYM POWIETRZU — ZASADY I METODY" W BUKARESZCIE

Simpozionul muzeelor în aer liber ținut nu demult în țara noastră a stîrnit, prin problematica sa, un viu interes în rîndurile delegaților. Relatările apărute pe marginea acestui simpozion, atît cele din țară, cît și din străinătate, evidențiază importanța unor astfel de manifestări, care prilejuiesc întîlniri fructuoase între numeroși specialiști. În seria acestor ecouri se numără și articolul lui Jan Górak din Lublin, R. P. Polonă, publicat în numărul 2 din 1967 al revistei trimestriale „Ochrona Zabytkow", a Centrului de documentare al monumentelor de pe lîngă Ministerul Culturii și Artei, Direcția muzeelor și protecției monumentelor, intitulat — Simpozionul „Organizarea muzeelor în aer liber — principii și metode", în București.

În cuvinte pline de admirație autorul apreciază felul în care a fost organizat simpozionul și modul desfășurării acțiunilor planificate în cadrul acestuia. Subliniază inițiativa și buna coordonare a lucrărilor teoretice, exemplificate prin material viu, autentic, prezentat în cadrul muzeelor, precum și îmbinarea orelor de muncă susținută, cu plăcuta destindere oferită de spectacolele folclorice.

Elogiile exprimate prin calificativul de „splendidă organizare", se referă, de asemenea, la folosul concret obținut de participanți, care va contribui la consolidarea acțiunii de continuă creare a muzeelor de tip „skansen".

Asocierea delegaților în grupe mai mici în funcție de limba vorbită, prezentarea referatelor și în limbi străine, prin traducerea lor concomitentă, discuțiile la referate, precum și ghidajele în muzee în limbi străine, toate au avut menirea de a înlesni cît mai mult contactul între delegați. Urmărind crearea unei atmosfere de lucru cît mai rodnice, țara gazdă a reușit să ofere o cordială ospitalitate.

Deosebit de bine primite au fost materialele cuprinzînd tematica simpozionului, care obținute la timp în broșuri tipărite în mai multe limbi, au permis invitaților aprofundarea temelor prezentate și prin aceasta participarea lor activă la discuții. O dată cu desfășurarea lucrărilor, se publicau în broșuri și discuțiile susținute pe marginea referatelor.

Enumerînd titlurile lucrărilor prezentate, autorul arată că au luat cuvîntul 37 de vorbitori reprezentînd toate țările participante și subliniază că printre problemele relevate, aproape toți specialiștii au insistat asupra necesității de a se iniția de urgență acțiuni generale de salvare, ocrotire și conservare a celor mai prețioase vestigii a culturii populare, apreciind în același timp activitatea organizării științifice a unei bogate rețele muzeale în România.

Foarte instructive au fost considerate vizitele în muzee, care au impresionat prin bogăția și calitatea colecțiilor și prin modul lor de expunere științific, estetic și modern.

Dintre toate unitățile muzeale prezentate — Muzeul satului, Muzeul viticulturii și pomiculturii din Goleși, Secția în aer liber a Muzeului etnografic din Cluj etc., autorul evidențiază modul deosebit în care a fost conceput Muzeul tehnicii populare în Dumbrava Sibiului, socotindu-l unicul muzeu de acest gen în Europa,

de unde și marea lui însemnătate științifică pentru dezvoltarea muzeelor în aer liber.

Spectacolele ansamblurilor de cîntece și dansuri prezentate o dată cu vizionarea muzeelor au permis nu numai cunoașterea bogatului folclor al țării și frumusețea costumului popular dar, întregind imaginea minunată a culturii populare românești, au reușit să o facă de neuitat.

Autorul consideră manifestarea de genul simpozionului din România ca o excepțională trecere în revistă pe plan internațional a activității muzeelor de tip „skansen" în special, aproape din toate țările Europei cît și a altor continente. Totodată, consemnează importanța contactului direct între delegații diferitelor țări, care a facilitat nu numai cunoașterea lor reciprocă, ci și un bogat schimb de păreri, confruntări de metode de lucru aplicate, elaborări de principii, toate impulsuri pentru ridicarea la cel mai înalt nivel a activității muzeale.

În continuare, se arată că înalta apreciere acordată simpozionului, atît de confrații săi cît și de alți specialiști străini, s-a datorat, pe de o parte, bunei organizări, iar pe de alta, realizărilor obținute de muzeele în aer liber din România, care au cucerit pe participanți. Cele aproape 140 de ansambluri arhitectonice care constituie rețeaua efectivă a muzeelor, fără să mai vorbim de cele în curs de organizare, modul în care colectivele de specialitate se străduiesc să transmită generațiilor viitoare valorile tradiționale, au dovedit că România a acordat însemnătate deplină păstrării monumentelor arhiteturii și tehnicii populare pentru cultura națională.

Autorul încheie cronica cu următoarele cuvinte: „Au înțeles aceasta bine Românii și au reușit la timp să asigure cele mai prețioase monumente ale acestei culturi de la o inevitabilă și grabnică dispariție".

H. FORMAGIU

SCHWEIZERISCHES ARCHIV FÜR VOLKSKUNDE

Schweizerisches Archiv für Volkskunde (Heft 1/2 — 1967) este consacrat în întregime unor noi muzee etnografice în aer liber din Europa, înainte de toate celor din România.

În cuvîntul introductiv, etnograful elvețian Robert Wildhaber, directorul Muzeului etnografic din Basel, își precizează punctul său de vedere în legătură cu muzeele în general și cu muzeele etnografice în aer liber în special, discuția purtîndu-se asupra tendinței de a se arăta în muzee, mai ales ceea ce e frumos și trecutul, dacă se poate, cît mai îndepărtat, uitîndu-se faptul că scopul trebuie să fie altul: tot o frumusețe, dar o frumusețe care să releve adevărul obiectiv sau cum spune el, „die sachische Schönheit des Wahren"; nici uritul, dar nici frumosul, ci adevărul. Etnografia modernă respinge o altfel de concepție. Ea îndeamnă pe etnograful-muzeograf să scoată în relief funcția exponatului; să arate stările sociale, contextul social-istoric în care se încadrează acesta.

Din acest punct de vedere, un exemplu de urmat ar fi, după Wildhaber, muzeul irlandez Old Bunt Kratty volk Park din Shannon, precum și muzeele mai noi din România.

Seria expunerilor cu privire la muzeele din România se deschide cu materialul semnat de T. Bănățeanu: Les musées ethnographiques roumains, după care urmează: P. Stahl: Le choix des pièces caractéristiques; Valeriu Butură, Le musée ethnographique de la Transilvanie; C. Irimie: Ein ethnographisches Freilichtmuseum des Bauernhandwerks und der bauerlichen Technik in Rumänien; Boris Zderciuc: Le musée de la pomiculture et de la viticulture de Golești, Roumanie; de același autor: La section ethnographique de plein-air de Bran, Roumanie.

Din seria expunerilor asupra muzeelor etnografice în aer liber din România observăm că lipsește unul singur: Muzeul satului, considerat totuși, îndeobște, ca cel mai important muzeu etnografic în aer liber din țara noastră.

Prezentările de mai sus însumează un număr de 33 pagini de tipar.

Întrucît respectivele muzee, de care se face amintire, sînt cunoscute în bună parte publicului românesc, nu vom insista asupra lor. Ne oprim în schimb la alte muzee străine, întrucît scopul acestui material e acela de a informa.

Dintre acestea sînt prezentate muzeele etnografice în aer liber din Iugoslavia, din Austria și Schwarzwald (35 pag.).

Urmează apoi un material ce nu se referă la muzee. Restul spațiului din revistă e ocupat cu un mare număr de recenzii și dări de seamă.

★

Materialul privind muzeele etnografice în aer liber din Iugoslavia e semnat de M. V. Drăškić — D. St. Pavlović.

De la început trebuie să precizăm că în această țară nu vom înregistra decît două înființări, de mici proporții, la Skofja Loka (Slovenia) și Sisak (Croația). Există însă „jalonne" trasate pentru un mare muzeu etnografic în aer liber la Belgrad.

Muzeul din Skofja Loka e așezat în imediata apropiere a Muzeului pavilionar din localitate și e înființat în anul 1961—62. Cuprinde între alte unități și o clădire din secolul al XVI-lea. Numărul unităților din acest muzeu se ridică la 10, între care și o moară de apă. El e conceput ca un mic muzeu-parc.

Muzeul în aer liber din Sisak e situat la confluența a două ape curgătoare — Sava și Kupa. Sînt reconstruite aici gospodării ce reprezintă specificul vieții și arhitecturii populare din bazinul și Valea Savei. Pe lîngă gospodării tipice, muzeul mai adăpostește mori de apă și fîntîni cu cumpănă. Din bazinul rîului Kupa e reprezentată în muzeu și o gospodărie veche de 250 de ani. Pe cînd caracteristica primului muzeu e nota sa propriu-zis muzeal-științifică, muzeul din Sisak are o puternică amprentă turistică.

De altfel, sub raport metodic și al concepției, în Iugoslavia predomină două opinii. Prima e aceea care stă și la baza muzeului din Skofja Loka, care întrunește laolaltă, pe lîngă Muzeul pavilionar, condițiile științifice-pedagogice și numai indirect răspunde unor scopuri turistice. A doua direcție e încorporată de cel de-al doilea muzeu, unde primează caracterul turistic.

În afară de cele două muzee se mai poate vorbi, în Iugoslavia, și de ansambluri urbanistice și rurale păstrate în diferite zone. Astfel, în zona carstică ar fi vorba de un sat de pescari, amenajat pentru turiști. În Hertegovina se întîlnesc, de asemenea, obiective de acest fel, pe lîngă cetăți.

Printre alte localități indicate a fi păstrate se numără Ohrida, Galičnik (Macedonia); altele se află în Croația și Bosnia.

Mai interesantă, tot ca proiect, e încercarea de organizare la Kamenița (Serbia) a unui muzeu agricol — nu departe de Novi Sad. Tot în Serbia se proiectează un muzeu cu peste 30 de monumente rurale, la Zlatibor. Se depun eforturi și pentru amenajarea unui parc-etnografic în zona Porților de Fier. Cea mai interesantă realizare, după noi va fi însă Parcul central etnografic în

apropiere de Belgrad, avînd o suprafață de 75 ha, cu relief variat. Și acesta va cuprinde două zone: una muzeografică și alta turistică (avînd și hotel).

În prima zonă se vor expune patru tipuri de sate: de la tipul de sat concentrat pînă la cel cu case izolate. Instalații tehnice, fîntîni, biserici, cimitire vor intra în conținutul muzeului.

În a doua zonă a Muzeului central etnografic în aer liber din apropierea Belgradului, vor fi expuse monumente medievale, cu caracter istoric cu ateliere de artizanat, magazine etc. Nu va lipsi aici nici teatrul avînd un amfiteatru natural. Acest sector e conceput ca să aibă mai mult un caracter turistic.

Organizarea acestui Parc central etnografic în aer liber cade în sarcina colectivului de la Muzeul etnografic (pavilionar) din Belgrad.

V. H. Pötler semnează un studiu privitor la Muzeul austriac în aer liber din Graz-Stübing (Steiermark), înființat în anul 1962. Suprafața muzeului respectiv e de 36 ha și se bucură de condiții optime din punct de vedere al căilor de acces.

În 10—15 ani e planificată transferarea a 50—60 de gospodării. Se va putea observa în muzeu o casă din Burzenland, alta din Bregenzenland ceea ce va duce la constatări fructuoase sub raportul felului de arhitectură, la care se vor adăuga contrastele pe care le oferă gospodăriile din spațiul dunărean și din Alpii Răsăriteni. Se arată că însemnătatea unui mare muzeu în aer liber constă mai puțin în realizarea unei sistematici, cît în cuprinderea laolaltă de mari zone, posibilitatea de a se arăta diferențierile de la o zonă la alta, precum și axarea fenomenelor evolutiv-istoric.

Înainte de înființarea acestui muzeu s-au întreprins studii pe la alte muzee similare din Europa, trecîndu-se în revistă și literatura de specialitate. Unele dintre muzeele existente s-au părut improprii acestei țări; așa e cazul cu muzeele-parc din țările nordice. Mai degrabă au fost găsite exemplificatoare, muzeele în aer liber din Cloppenburg, Bokrijk și Kommern.

În ceea ce privește selecționarea obiectivelor, accentul cade pe raportul care există între cunoașterea cadrului geografic și al tipurilor de construcții. S-a căutat, cu alte cuvinte, o armonie optimă în această privință.

Autorul insistă asupra faptului că muzeul nu e organizat pe baza unei idei preconcepute, ci se naște și dezvoltă pe măsura cunoașterii și necesității. Muzeul e construit în regie, cu meșteri de țară, sub supravegherea directă a muzeografului, ținîndu-se seama de tipicul tradițional. În funcție de experiența acumulată se ajunge la concluzia că transferarea unui obiectiv muzeal de la locul de origine, la muzeu, e mai grea decît reconstrucția sa. Dacă unitatea transferată are adăugiri, acestea vor fi înlăturate, iar casa va fi adusă la starea sa originară.

Potrivit planului, pînă în anul 1966, urma ca să fie aduse în muzeu încă 14 construcții, între care și o casă cu ocol întărit. În muzeu vor mai figura la loc de cinste, mori și pive, joagăre, fierării etc. Nu va lipsi nici stîna. În decurs de 10 ani vor fi aduse în muzeu 50—60 obiective, între care și troițe.

★

În anul 1963 se înființează muzeul etnografic în aer liber „Vogtsbauernhof" în Gutachschwarzwald (R. F. a Germaniei) prin transferul a trei tipuri de locuințe: una din Gutach, alta din Kinzig și a treia din Pădurea Neagră. Și acest muzeu e situat într-o poziție optimă din punctul de vedere al accesului marelui public.

Prima gospodărie datează din 1570. Tipurile de case transferate și felul cum sînt amplasate în muzeu corespund condițiilor geografice inițiale. Inventarul interior al locuințelor reflectă modul de trai din Schwarzwald. „Sufletul" casei se află în încăperea numită „die Stube", în care trăiește familia în cea mai mare parte a anului, unde se cresc copii, unde au loc sărbătorile.

Există două puncte în jurul cărora se concentrează viața: primul e colțul icoanelor, unde se la obișnuit și masa și unde sînt primiți și musafirii. Tot aici, într-o nișă, se află și o statuetă a Maicii Domnului, precum și biblia.

Opus acestui punct se află soba făcută din cahle. Loc tihnit. Aici se stă mai mult pe timp de iarnă. Bucătăria e determinată de vatră și hogeac. Se urmărește tipul de vatră istoric.

Arta e folosită într-o măsură mai redusă. Ici-colea se află în acele case, lăzi pictate, dulapuri și icoane pe sticlă.

ION CHELCEA

A IV-a SESIUNE DE COMUNICĂRI A MUZEELOR

Direcția Muzeelor și Monumentelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a organizat între 5—7 februarie a.c. cea de a IV-a sesiune de comunicări a muzeelor.

Este pentru prima dată cînd se trec în revistă rezultatele cercetărilor tuturor muzeelor, de toate profilele, din țara noastră.

Lucrările sesiunii au fost deschise prin ședința plenară care a avut loc în dimineața zilei de 5 februarie a.c. în sala mică a Palatului R. S. România.

După cuvîntul de deschidere al tov. Ion Moraru — vicepreședinte al C.S.C.A. — au urmat trei referate susținute de către: Mircea Popescu — dir. adjunct al Institutului de istoria artei al Academiei R. S. România, care a vorbit despre «Specificul cercetării în muzee»; Mihail Pop, director al Institutului de etnografie și folclor al Academiei R. S. România, despre «Creația populară și muzeele» și Mihai Băcescu — membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, director al Muzeului de Istorie naturală «Grigore Antipa», despre «Prezențe românești la manifestările muzeistice internaționale în 1967».

În după-amiaza aceleiași zile, au început lucrările pe secții: artă, științele naturii, arheologie, istorie medie, istoria modernă și contemporană, etnografie. A mai fost organizată prezentarea de referate și comunicări în două subsecții: istoria muzeografiei și memoriale și conservare și restaurare.

În general se poate spune că în cadrul acestei sesiuni, în cele trei zile de lucru, s-a făcut o trecere în revistă a realizărilor muzeografilor noștri în domeniul cercetării științifice. Numărul mare de comunicări: artă — 57, științele naturii — 42, arheologie și istorie — 91, etnografie — 75 și istoria muzeografiei și memoriale — 17, arată preocuparea crescîndă a muzeografilor spre munca de cercetare a istoriei naturii și societății.

După cele patru sesiuni de comunicări organizate pînă acum, se desprinde însă ideea necesității unei mai mari exigențe în admiterea susținerii în sesiune a unor comunicări. Se cere adică o îmbunătățire calitativă a conținutului acestor sesiuni; am sugera ideea promovării celor mai bune comunicări ce se vor susține în sesiunile județene sau interjudețene (ținutale) pe care viața le cere a fi organizate în mod regulat începînd cu acest an.

LUCIAN ROȘU

GHEORGHE DĂNCUȘ
1906—1967

La 7 noiembrie 1967 s-a stins din viață profesorul Gheorghe Dăncuș, directorul Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj.

Născut la 7 martie 1906 în satul Ieud din ținutul istoric al Maramureșului, Gheorghe Dăncuș se consacră, după terminarea studiilor, carierei didactice pe care o slujește cu pasiune și competență ca profesor de limbă și literatură română, la Sighet și apoi la Cluj. Concomitent cu munca la catedră, Gheorghe Dăncuș desfășoară o susținută activitate de cercetare științifică, colindînd satele maramureșene, culegînd folclor și literatură populară. În perioada vremelnicei ocupații hortyste a Transilvaniei (1940—1944) Gheorghe Dăncuș luptă cu abnegație și curaj împotriva abuzurilor și persecuțiilor dezlănțuite de autoritățile ocupante, militează pentru drepturile sociale și naționale ale românilor din Transilvania.

Ca redactor al paginii literare a ziarului Tribuna Ardealului **din Cluj promovează creațiile tinerilor poeți, scriitori și ziariști români cu talent, editînd în 1941 o culegere de versuri intitulată** „Grai și suflet românesc — versuri din Transilvania nordică". **În 1945 publică volumul** „Literatura populară".

Patriotismul fierbinte al profesorului Gheorghe Dăncuș și orientarea sa profund democratică provoacă nemulțumirea cercurilor conducătoare hortyste, care-l urmăresc și-l întemnițează la Budapesta timp de doi ani.

După eliberarea țării, Gheorghe Dăncuș continuă cîțiva ani activitatea didactică, științifică și publicistică ca profesor la Liceul Gheorghe Barițiu **din Cluj, pentru ca din 1952 să preia conducerea** Muzeului etnografic al Transilvaniei, **instituție pe care, exceptînd o scurtă perioadă în care s-a ocupat de organizarea** Muzeului memorial Emil Isac, **n-a mai părăsit-o pînă în momentul morții sale.**

Ca director al Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj, Gheorghe Dăncuș și-a consacrat toată puterea de muncă progresului continuu al acestei instituții de mare prestigiu, stimulînd activitatea de cercetare și publicații, dezvoltînd colecțiile, organizînd expoziții și îmbogățind formele de activitate cultural-educativă. Sub conducerea sa s-au tipărit mai multe volume din Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei **— publicație care aduce o contribuție de seamă la cunoașterea tezaurului de cultură și artă populară românească —, s-a reorganizat pe baze științifice expoziția permanentă a muzeului, s-a creat și dezvoltat secția etnografică în aer liber de la Hoia, s-au statornicit pe temeiurile științei muzeografice moderne activitățile de evidență și de păstrare a patrimoniului muzeal.**

Pasiunea și hărnicia, perseverența în studierea și promovarea valorilor de cultură românească, probitatea științifică și exigența față de sine însuși, îmbrăcate în nobila haină a modestiei, sînt însușiri care au caracterizat întreaga viață și activitate a profesorului, publicistului, muzeografului și omului care a fost Gheorghe Dăncuș și pe care moartea l-a smuls prematur dintre noi. Pentru colectivul Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj, pentru numeroșii săi prieteni, pentru toți cei ce l-au cunoscut și prețuit, amintirea lui Gheorghe Dăncuș va rămîne neștearsă din inimi.

BORIS ZDERCIUC

MIRCEA VICTOR BABEȘ
(1896—1968)

La 10 ianuarie s-a stins din viață în plină activitate creatoare Mircea V. Babeș, fiul marelui savant Victor Babeș, neobositul director al muzeului „Prof. Dr. Victor Babeș".

Erou al luptelor de la Mărășești, unde s-a evidențiat ca observator aerian, Mircea V. Babeș, a fost decorat cu diferite ordine și medalii. Colaborator și apoi cercetător științific timp de 10 ani la Institutul de Inframicrobiologie, Mircea V. Babeș a abordat cu pasiune și destoinică pricepere noul țel care îi stătea în față: realizarea conservării, valorificării și popularizării operei marelui său părinte, ideal căruia i-a consacrat întreaga sa putere de muncă pînă în ultima sa zi de viață.

Activînd cu entuziasm, prin donația imobilului personal și a unui bogat material documentar științific și artistic, a înființat sub auspiciile Sfatului Popular al Orașului București, în 1956, muzeul „Prof. Dr. Victor Babeș", făcînd permanent vie prezența muzeului în viața noastră cultural-educativă.

Membru al Societății de Istorie a Medicinii, Mircea V. Babeș, ține conferințe, face comunicări, publică lucrări, întreține multiple relații științifice cu străinătatea. Toate aceste eforturi sînt dirijate în direcția popularizării muzeului și a afirmării priorității lui Victor Babeș în diferitele descoperiri. Mircea V. Babeș ia parte activă la editarea lucrării „Opere alese", dă la iveală cea dintîi „Bibliografie" a lucrărilor lui Victor Babeș și publică prima biografie de mare sinteză a ilustrului savant, care a fost tradusă în limbi străine. Tot ce era legat de Victor Babeș îl interesa și prin aceasta contribuie efectiv prin neistovită activitate la valorificarea marilor tradiții ale patriei noastre, la înălțarea prestigiului ei științific mondial.

Prin dispariția sa, muzeografia românească și istoria medicinii pierde unul din elementele sale cele mai valoroase, emulatoare și active.

MARIOARA GH. MARINESCU

Acad. Emil POP — Medicul şi naturalistul Ilarie Mitrea (101) C. CĂZĂNIŞTEANU — Autenticitatea şi semnificaţia unei săbii a lui Tudor Vladimirescu (109) • Petre OPREA — Cu privire la expertizele tablourilor de artă românească (secolele XIX şi XX) (113) • Radu VULPE — George Murnu, literatul, arheologul, directorul Muzeului Naţional de Antichităţi (116) • Ion DRĂGOESCU, Erhard ANDREI — Muzeograful etnograf Iulius Teutsch (123) • Nicolae UNGUREANU — Despre relaţia profil-conţinut în activitatea muzeografică (125) • Marcela SĂNDULESCU — Muzeul de artă şi educaţia estetică a elevilor (128) • Florea Bobu FLORESCU — Coloana lui Traian (130) • Alexandru BĂRCĂCILĂ — Muzeul Regiunii Porţilor de Fier (Turnu Severin) (135) • Ion POPOROGU, Mircea MUNTEANU — Muzeul Mineritului din Petroşani (137) • Alexandru EFREMOV — Două icoane din prima jumătate a secolului al XVIII-lea (139) • Constandina BREZU — Reconstituirea unui univers poetic: colecţia Ion Minulescu — Claudia Millian (143) • Peter VOLK — Muzeul de artă decorativă al oraşului Köln (147) • Dr. docent Victoria G. IUGA — Conservarea bunurilor muzeale (154) • Florica VÎRJOGHIE — Zece coţi de catifea broşată pentru un caftan domnesc din secolul al XVI-lea (156) • Rozalia POLIŞ — Lopătarul (Platalea leucorodia L.), specie clocitoare în Valea Erului (160) • Paul CERNOVODEANU — Tipuri şi costume pitoreşti bucureştene din albumul lui Henikstein (1825) (162) • Gh. DINUŢĂ — Contribuţii la studiul aşezărilor ţărăneşti din vechiul ocol al Crasnei-Haşi (165) • Ion CHELCEA — Ţestul de copt pîine (170) • Dimitrie Gh. IONESCU — Casa Vergu-Mănăilă din oraşul Buzău (173) • Marika KISS — Expoziţia „20 de ani de la proclamarea Republicii" (175) • Valentina BUŞILĂ — Expoziţie de scoarţe româneşti (175) • Dorana MIRCEA — Donaţia Marius Bunescu (176) • Paul PETRESCU — Muzee etnografice în aer liber din Republica Federală a Germaniei (177) • V. ALBULESCU — Vizitînd monumentele şi muzeele din Finlanda (I). Catedrala şi castelul de la Turku (180) • Victoria POPOVICI — Muzeul Universităţii Iagelone, Cracovia (182) • Muzeul de ştiinţă din Londra (182) • Cornel IRIMIE — A doua conferinţă europeană de lucru a muzeelor etnografice în aer liber (182) • Valeriu LEAHU — Vlad Zirra „Un cimitir celtic în nord-vestul României" (184) • Nicolae CIACHIR — Muzei i pamiatniţi na kulturata, nr. I—4. (1966); nr. I—3 (1967) (185). • Vijesti muzealca i konzervatora hrvatske, nr. I—6 (1966) (186) • Ion CHELCEA — Prof. dr. A. J. Bernet Kempers: „Openluchtmusea in Roemenie" (187) • H. FORMAGIU — Sympozjum „Organizacja muzeow etnograficznych na wolnym powietrzu: zasady i metody" w Bukareszcie (187) • I. C. — Schweizerisches archiv für volkskunde (188) • L. ROŞU — A IV-a sesiune de comunicări a muzeelor (189) • Boris ZDERCIUC — Gheorghe Dăncuş (1905—1967) (190) • Marioara Gh. MARINESCU — Mircea V. Babeş (190) •

Акад. Эмил ПОП — Врач и натуралист Иларие Митря (101) • К. КЭЗЭНИШТЯНУ — Подлинность и смысл знака на сабле Тудора Владимиреску (109) • Петре ОПРЯ • Относительно экспертизы картин румынских художников (XIX и XX вв.) (113) • Раду ВУЛЬПЕ — Джордже Мурну — литератор, археолог, директор Национального музея древностей (116) • Ион ДРЭГОЕСКУ и Эрхард АНДРЕЙ — Музеевед-этнограф Юлиус Тойч (123) • Николае УНГУРЯНУ — Об отношении профиль-содержание в музеографии (125) • Марчела СЭНДУЛЕСКУ — Музей изобразительных искусств и эстетическое воспитание школьников (128) • Флоря Бобу ФЛОРЕСКУ — Траянова колонна (130) • Александру БЭРКЭЧИЛЭ — Музей области Порциле де Фьер (Турну Северин) (135) • Ион ПОПОРОГУ и Мирча МУНТЯНУ — Музей минералов в Петрошень (137) • Александру ЕФРЕМОВ — Две иконы первой половины XVIII в. (139) • Константина Брезу — Мир поэта — коллекция Ион Минулеску и Клаудия Миллиан (143) • Петер ВОЛЬК — Музей декоративного искусства в Кёльне (147) — Д-р доц. Виктория Г. ЮГА — Консервация музейных ценностей (154) • Флорика ВЫРЖОГИЕ — Десять локтей бархата для господарского кафтана XVI в. (156) • Розалия Полиш — Лопатень (Platalea leucorodia L.), вид птиц высиживающих яйца в долине Еру (160) • Паул ЧЕРНОВОДЯНУ — Типы бухарестских жителей и их живописные костюмы в альбоме Хеникстейна (1825) (162) • Георге ДИНУЦЭ — Крестьянские поселения в старой черте Красны-Хушь (166) • Ион КЕЛЬЧЯ — Форма-печь для хлеба (170) — Димитрие Г. ИОНЕСКУ — Дом Вергу Мэнэилэ в Бузэу (173) • Марика КИШ — Выставка «20 лет со дня провозглашения республики» (175) • Валентина БУШИЛЭ — Выставка румынских ковриков (175) • Дорана МИРЧА — Коллекция Мариуса Бунеску (176) • Паул ПЕТРЕСКУ — Этнографические музеи под открытым небом в Федеральной Республике Германии (177) • В. АЛБУЛЕСКУ — Памятники и музеи Финляндии (I). Собор и замок в Турку (180) • Виктория ПОПОВИЧ — Музей Ягелонского Университета в Кракове (182) — Музей наук в Лондоне (182) • Корнел ИРИМИЕ — Вторая европейская конференция этнографических музеев под открытым небом (182) • Валериу ЛЯХУ — Влад Зирра — «Кельтское кладбище на северо-западе Румынии» (184) • Николае ЧАКИР — Музеи и памятники на культурата пр. I—4 (1966) (186) — Vijesti muzealca i konzervatora hrvatske пр. I—6 (1966) (186) • Ион КЕЛЬЧЯ — Schweizerisches Arhiv für Volkeskunde (188) • Н. К. — Проф. д-р А. Ж. Бернет Кемперс — «Openluchtmusea in Roemenie» (187) • Х. ФОРМАДЖИУ — Симпозиум — Organizacja muzeow etnograficznych na wolnym powietrzu — zasady i metody w Bukareszcie (187) • Борис ЗДЕРЧУК — Георге Дэнуш (1905—1967) (189). • Марioара Г. МАРИНЕСКУ — Мирча В. Бабеш (190)

Acad. EMIL POP — Le médecin et naturaliste Ilarie Mitrea (101) • C. CĂZĂNIȘTEANU — L'authenticité et la signification d'un sabre ayant appartenu a Tudor Vladimirescu (109) • Petre OPREA — A propos des expertises de tableaux d'art roumain (XIX^e et XX^e siècles) (113) • Radu VULPE — George Murnu — l'homme de lettres, l'archeologue, le directeur du Musée National des Antiquités (116) • Ion DR[illegible]O et Erhard ANDREI — Le mus[illegible]he et l'ethnographe Julius Teutsch (123) • Nicolae UNGUREANU — [illegible]u rapport qu'il y a entre le profil et le [illegible] en muséographie (125) • Marcela SĂNDULESCO — Le musée d'art et l'éducation esthétique des élèves [illegible] • Florea Bobu FLORESCO — La colonne Trajane (130) • Alexandru BĂRCĂCILĂ — Le Musée [illegible] la Régi[illegible] des Portes-de-Fer à Turnu Severin (135) • Ion POPOROGU et Mircea MUNTEANU — Le Musée des [illegible]nes de Pet[illegible]roșani (137) • Alexandru EFREMOV — Deux icônes datent de la première moitié du XVIII-e siècle (13[illegible] • Constantina BREZU — La reconstitution d'un univers poétique: la collection Ion Minulesco-Claudia Millian (143) • [illegible] VOLK — Le musée des arts décoratifs de la ville de Cologne (147) • Dr. Victoria G. IUGA — La c[illegible]nservation des biens muséaux (154) • Florica VÎRJOGHIE — Dix aunes de velours broché pour la confect[illegible]un caftan princier du XVI siècle (156) • Rozalia POLIȘ — La spatule blanche (Platalea leucorodia L.), espèce [illegible]une dans la Vallée de l'Er (160) • Paul CERNOVODEANU — Types et costumes pittoresques de bucar[illegible]is d'après l'album de Henikstein (1825). (162) • Gheorghe DINUȚĂ — Contributions a l'étude des établisse[illegible]ts paysans de l'ancienne circonscription de Crasna-Huși (166) • Ion CHELCEA — Le « țest » (sorte de couvercle [illegible]ployé a la place du four) a cuire le pain (170) • Dimitrie G. IONESCO — La maison Vergu Mănăilă à Buzău (173) • Marika KISS — L'exposition « 20 années de République » (175) • Valentina BUȘILĂ — Une exposition de tapis tissés roumains (175) • Dorana MIRCEA — La donation Marius Bunescu (176) • Paul PETRESCO — Musées ethnographiques en plein air en République Fédérale de l'Allemagne (177) • V. ALBULESCO — Visite aux monuments et aux musées de la Finlande (I). La cathédrale et le château de Turku (180) • Victoria POPOVICI — Le Musée de l'Université Iagelonne, Cracovie (182) • Le Musée des Sciences, de Londres (182) • Cornel IRIMIE — La seconde Conférence Européenne des Musées Ethnographiques en Plein Air (182) • Valeriu LEAHU — « Un cimetière celtique dans le nord-ouest de la Roumanie » par Vlad Zirra (184) • Nicolae CIACHIR — Muzei i pametniți na kulturata no. 1—4 (1966) no. 1—3 (1967) (185) • Vijesti Muzealaca i Konzervatora Hrvatske no. 1—6 (1966) (186) • Ion CHELCEA — « Openluchtmusea in Romenie » par Prof. dr. A. J. Bernet Kempers (187) • H. FORMAGIU — Sympozjum « Organizacja muscow etnograficznychtna wolnym powietrzu — zasadybi metody — w Bukareszcie» (187) • I. C. — Schweirisches Archiv für Volkskunde (188) • Boris ZDERCIUC — Gheorghe Dăncuș (1906—1967) (190) • Marioara Gh. MARINESCO — Mircea V. Babeș (190) •

Acad. Emil POP — The physician and naturalist Ilarie Mitrea (101) • C. CĂZĂNIȘTEANU — Authenticity and signification of a sabre having belonged to Tudor Vladimirescu (109) • Petre OPREA — On painting expertizing Romanian art (of the 19th and 20th centuries) (113) • Radu VULPE — George Murnu writer, archaeologist, and director of the National Museum of Antiquities (116) • Ion DRĂGOESCU and Erhard, ANDREI — The museographer and ethnographer Julius Teutsch (123) • Nicolae UNGUREANU — On the relationship between pattern and contents in museum activity (125) • Marcela SĂNDULESCU — The art museum and aesthetic education in school (128) • Florea Bobu FLORESCU — The Column of Trajanus (130) • Alexandru BĂRCĂCILĂ — The Museum of the Iron Gates Area at Turnu Severin (135) • Ion POPOROGU and Mircea MUNTEANU — The Mining Museum at Petroșani (137) • Alexandru EFREMOV — The icons from the first half of the 18th century (139) • Constandina BREZU — The restauration of a poetical universe: the Ion Minulescu-Claudia Millian Collection (143) • Peter VOLK — The Museum of Decorative Arts in Cologne (147) • Dr Victoria G. IUGA — Preserving museum goods (154) • Florica VIRJOGHIE — Ten feet of broché velvet for the making of a princely caftan from the 16th century (156) • Rozalia POLIȘ — The spoonbill (Platalea leucorodia L.), a breeding species in the Er Valley (160) • Paul CERNOVODEANU — Picturesque types and dress of Bucharest people from Henikstein's album (1825) (162) • Gheorghe DINUȚĂ — Contributions to the study of peasant dwellings in the former Crasna-Huși district (166) • Ion CHELCEA — The open air oven for baking bread (170) • Dimitrie G. IONESCU — The Vergu-Mănăilă House at Buzău (173) • Marika KISS — The exhibition "20 years of Republic" (175) • Valentina BUȘILĂ — An exhibition of Romanian peasant woven carpets (175) • Dorana MIRCEA — The Marius Bunescu collection (176) • Paul PETRESCU — Open air ethnographic museums in the Federal Republic of Germany (177) • V. ALBULESCU — Visiting Finland's monuments and museums (I) The cathedral and castle in Turku (180) • Victoria POPOVICI — The Iagelo University Museum — Cracow (182) • The Science Museum of London (182) • Cornel IRIMIE — The second European Conference of Open Air Ethnographical Museums (182) • Valeriu LEAHU — Vlad Zirra — "A Celtic cemetery in the northwest of Romania" (184) • Nicolae CIACHIR — Muzei i pamistniți na kulturata nr. 1—4 (1966); nr. 1—3 (1967) (185) • Vijesti Musealca i Konzervatora Hrvatske nr. 1—6 (1966) (186) • Ion CHELCEA — „Openluchtmusea in Romenie" by Prof dr. A. J. Bernet Kempers (187) • H. FORMAGIU Sympozjum „Organizacja muscow etnograficznych na wolnym powietrzu — zasady i metody — w Bukareszcie" (187) • I. C. Schweirisches Archiv für Volkskunde (188) • Boris ZDERCIUC — Gheorghe Dăncuș (1906—1967) (190) • Marioara Gh. MARINESCO — Mircea V. Babeș (190)

RECTIFICARE

La pagina 168, coloana a 2-a, rîndul 2 de jos, în loc de nota 16, se va citi nota 15, iar notele următoare din pagina 169 se vor citi cu o cifră în minus; nota 25 din subsol (pag. 169, col. 2) se elimină.